

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

KARLA RENATA MENDES

**NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS
ENTRE CECÍLIA MEIRELES E PORTUGAL**

CURITIBA
2016

KARLA RENATA MENDES

**NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS
ENTRE CECÍLIA MEIRELES E PORTUGAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná – UFPR, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno

CURITIBA
2016

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Mendes, Karla Renata

Navegando em mares lusitanos: diálogos transatlânticos entre
Cecília Meireles e Portugal / Karla Renata Mendes – Curitiba, 2016.
251 f.: il. (algumas color.); 29 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Illescas Bueno
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da
Universidade Federal do Paraná.

1. Meireles, Cecilia, 1901-1964. 2. Poesia brasileira - Seculo XX -
Historia e crítica. 3. Modernismo (Literatura). 4. Poesia portuguesa –
Estudo e ensino. I.Título.

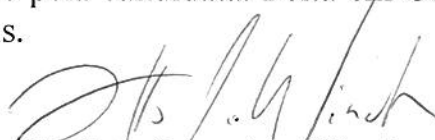
CDD B869.4

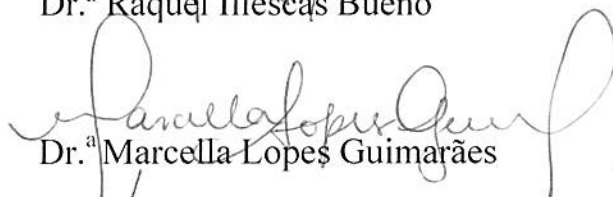


Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata setingentésima quadragésima terceira, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção do título de doutora a que se submeteu a doutoranda **KARLA RENATA MENDES**. No dia vinte de abril de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, no Anfi 1100, 11.º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Raquel Illescas Bueno, Presidente, Otto Leopoldo Winck, Marcella Lopes Guimarães, Antonio Augusto Nery, Luis Gonçalves Bueno de Camargo, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: **“NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS ENTRE CECÍLIA MEIRELES E PORTUGAL”**, apresentada por **KARLA RENATA MENDES**. A sessão teve início com a apresentação oral da doutoranda sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, a candidata apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Raquel Illescas Bueno retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação da candidata. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADA** a candidata, que recebeu o título de **Doutora em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pela candidata. Feita em Curitiba, no dia vinte de abril de dois mil e dezesseis.


Dr.^a Raquel Illescas Bueno


Dr. Otto Leopoldo Winck


Dr.^a Marcella Lopes Guimarães


Dr. Antonio Augusto Nery


Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo


Karla Renata Mendes



Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

Defesa de tese de doutorado de **KARLA RENATA MENDES** para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo-assinados Raquel Illescas Bueno, Otto Leopoldo Winck, Marcella Lopes Guimarães, Antonio Augusto Nery, Luis Gonçalves Bueno de Camargo arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

“NAVEGANDO EM MARES LUSITANOS: DIÁLOGOS TRANSATLÂNTICOS ENTRE CECÍLIA MEIRELES E PORTUGAL”.

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
Dr. ^a Raquel Illescas Bueno (Presidente)		APROVADA
Dr. Otto Leopoldo Winck		Aprovada
Dr. ^a Marcella Lopes Guimarães		Aprovada
Dr. Antonio Augusto Nery		Aprovada
Dr. Luis Gonçalves Bueno de Camargo		APROVADA

Curitiba, 20 de abril de 2016.

Prof.^a Dr.^a Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

Para Saulo, que cruzou o Atlântico ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

- Aos meus pais, Carlos e Renata, pelo carinho, incentivo, apoio e compreensão incondicionais ao longo desse processo.
- A Altamir e Natália pela disposição em ajudar e por todo auxílio sempre que necessário.
- A Jackeline e Lorena, amigas queridas que tornaram essa trajetória mais amena.
- A Saulo, agradeço de forma especial, embora ainda insuficiente, por me amparar nos momentos mais solitários, por ser um leitor generoso e atento desse trabalho e pelo amor e cumplicidade que sempre me fortaleceram.
- A Raquel, pela confiança e estímulo, pela leitura cuidadosa e pela orientação, sugestões e apontamentos tão cruciais para o desenvolvimento desse trabalho.
- À professora Vânia Pinheiro Chaves, da Universidade de Lisboa, pelo acolhimento que viabilizou a concretização dessa pesquisa em Portugal, pelo diálogo e pelas indicações valiosas.
- Às instituições portuguesas (Biblioteca Nacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação Árpád Szenes-Vieira da Silva, Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal do Porto) por permitirem o acesso aos seus arquivos e por contarem com equipe sempre disposta a auxiliar e facilitar o trabalho dos pesquisadores. Agradeço também a equipe responsável pelo arquivo do Diário de Notícias, em Lisboa, pela presteza e atenção.
- A CAPES, pela concessão de bolsa de doutorado que tornou viável a realização desse projeto.

*Batei, fadistas, o fado,
Não sou daqui, sou de fora:
Estou cumprindo o meu fadário,
Acabando, vou-me embora*

(Quadra popular de um azulejo ofertado a
Cecília Meireles, nos Açores)

RESUMO

Cecília Meireles, um dos principais nomes da poesia brasileira, também foi figura de destaque no meio literário português. Sua ligação ao país se evidencia de inúmeras formas, tanto na relação pessoal com escritores e personalidades lusitanas, quanto em sua intensa produção literária em revistas entre as décadas de 1930 e 1950. Procurando recuperar o diálogo ceciliano com o Modernismo português, a presente pesquisa dedicou-se à análise de nove publicações com as quais Cecília se envolveu, com maior ou menor ênfase. Seguindo tendências estéticas e ideológicas distintas, observa-se que tais periódicos (alinhados ao Estado Novo ou revolucionários, defendendo a tradição ou rompendo com ela), mesmo quando não se ajustavam com o ideal artístico defendido pela autora, serviam ao propósito de divulgação de suas obras e de sua poesia na Europa. Essas revistas e semanários caracterizam-se como suportes que, além de terem, outrora, difundindo a poesia da autora brasileira, hoje, revelam-se como verdadeiras fontes do processo de criação de Cecília Meireles, preservando textos não editados em livros ou poemas clássicos em versões diferentes das já consagradas, caso do poema “Retrato”. Além disso, a presença da autora nessas publicações tão variadas revela uma verdadeira teia de relações entre a poeta brasileira e escritores, editores e artistas portugueses. Cartas, bilhetes, fotografias e outros documentos, remetidos por Cecília aos amigos lusitanos, foram encontrados em bibliotecas e fundações portuguesas e ajudaram a reconstruir essa proximidade. Igualmente relevante é a percepção de que a escritora brasileira também estimulou o diálogo literário luso-brasileiro, ao organizar e prefaciар *Poetas novos de Portugal*, antologia de poesia portuguesa, publicada em 1944, e que ajudou a difundir, no Brasil, nomes como o de Fernando Pessoa. Dessa maneira, mais do que páginas de poemas, cartas e textos críticos, todas essas produções estabelecem-se como registros atemporais dos laços literários e pessoais que uniram a brasileira aos portugueses. Sem perder de vista o fato de que a poeta foi uma das vozes brasileiras mais universalistas, olhar para sua relação com o Portugal é descortinar uma de suas inúmeras facetas, ressaltando essa importante rota do navegar poético de Cecília Meireles.

Palavras-chave: Cecília Meireles. Portugal. Revistas literárias. Modernismo.

ABSTRACT

Cecília Meireles, one of the most prominent Brazilian poets, was also a remarkable figure in the Portuguese literary context. Her connection with this country is evident in many ways, both in her personal relationship with Portuguese writers and personalities and in her intense literary production in magazines between the 1930's and the 1950's. In the intention of recover Cecília's dialogue with the Portuguese Modernism, this research analyses nine publications with which Cecilia has been involved, in a greater or a lesser degree. According to distinct aesthetics and ideological tendencies, it can be observed that these publications (whether aligned with the New State or revolutionaries, whether supporting the tradition or opposing to it), even when they did not fit with the artistic ideal defended by the author, they would serve the purpose of publicizing her work and poetry in Europe. These magazines and weeklies were characterized as supports, in their time, to spread the Brazilian author's poetry, and nowadays they can be seen as true sources of Cecilia Meireles' creativity process. They preserve texts unedited in books or different versions of classic poems, such as "Portrait". Besides, the presence of the author in these so various publications reveals a true web of relationships between the Brazilian poet and Portuguese writers, editors and artists. Letters, notes, photographs and others documents sent by Cecília to the Portuguese friends were found at the Portuguese libraries and foundations and they aid to rebuild that proximity. Equally relevant is the perception that the Brazilian writer also stimulated the literary dialogue between Portugal and Brazil, when she organized and wrote a preface to *Portugal New Poets*, an anthology of Portuguese poetry, published in 1944, and which aided to spread, in Brazil, names like Fernando Pessoa. Thus more than pages of poems, letters and critical texts, these productions can be seen then as enduring records from the personal and literary bonds that united Cecilia Meireles to the Portuguese. Without losing sight of the fact that the poet was one of the most universalist Brazilian voices, look to her relationship with Portugal is unravel one of her countless faces, highlighting this important rout of the Cecília Meireles' poetic sailing.

Key-words: Cecilia Meireles. Portugal. Literary magazines. Modernism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. Espelhos atlânticos: modernismo português e modernismo brasileiro	07
1.2. <i>Festa</i> : um baile moderno com máscaras antigas	21
2. Cecília Meireles e a literatura em periódicos portugueses	36
2.1. <i>Presença</i> : a tradição como herança	39
2.2. <i>Revista de Portugal</i> : o universo no cais da Europa	56
2.3. <i>Ocidente</i> : a expansão cultural além-mar.....	73
2.4. <i>Atlântico</i> : o mar unindo, já não separando	111
2.5 <i>Távola Redonda</i> : a busca pelo graal da Poesia.....	137
2.6 <i>Lusíada</i>	154
2.7 Outras contribuições: <i>Fradique</i> , <i>Aventura</i> e <i>O diabo</i>	175
3. Poetas novos de Portugal	199
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	234
ANEXOS	242
APÊNDICE	250

INTRODUÇÃO

Em 9 de outubro de 1934, o escritor e crítico português José Osório de Oliveira publicou, no *Diário de Lisboa*, uma nota acerca da chegada de Cecília Meireles à capital portuguesa, prevista para ocorrer no dia seguinte. Era a primeira vez que a autora brasileira pisaria em solo lusitano e, como afirmava Osório na ocasião, sua visita era permeada por certa familiaridade inerente com o país:

O Brasil é, como Portugal, terra de poetas e de poetisas. Cecília Meireles não é a única brasileira que faz versos, nem sequer, a única que faz poesia. Mas, vindo a Portugal antes de qualquer outra, ela é, para nós, a poetisa do Brasil. Ela é quasi, de resto, portuguesa de adoção, porque escolheu um artista português para companheiro da sua vida. Por certo, sentirá ao ver pela primeira vez a terra de Portugal, a sensação de estar revendo e redescobrimdo o que já conhecia (...) Cecília Meireles, sentir-se-á aqui em sua casa, como uma irmã que volta depois de longa ausência. Mas nem por isso deixa de trazer consigo a alma própria do Brasil. (OLIVEIRA, 1934, p. 4)

Embora restringisse a ligação de Cecília a Portugal ao seu casamento com um português, nota-se que, desde aquele momento, Cecília Meireles já era percebida em seu “caráter anfíbio luso-brasileiro” como bem definiria, décadas mais tarde, Nádya Batella Gotlib (cf. GOTLIB, 1997, p. 442). Certamente, no âmbito das relações pessoais, não era apenas a união com o artista plástico Fernando Correia Dias que suscitava em Cecília uma aproximação crescente a Portugal, dado que sua infância, passada ao lado da avó açoriana, inculcava-lhe desde cedo histórias da ancestralidade portuguesa e familiaridade com as tradições lusitanas. Para além disso, as relações que manteve com artistas, escritores e personalidades portuguesas, a maioria reforçada a partir dessa viagem, só viriam a contribuir para que essa “portuguesa de adoção” se sentisse ainda mais à vontade em terras lusas.

Dessa maneira, em 1934, a “poetisa do Brasil” chegava a Lisboa para realizar conferências sobre a educação (assunto que debatia no *Diário de Notícias*, em seção especializada), a literatura e a cultura brasileiras, carregando consigo, de fato, a “alma própria” do seu país. Embora dedicada a falar no exterior sobre aspectos nacionais, até aquele momento Cecília Meireles ainda não havia encontrado, em terras brasileiras, um espaço definitivo para sua poesia. Isso se verifica, pois a

publicação de seus primeiros livros, iniciada em 1917, rendera-lhe poucos momentos de reconhecimento. Até a década de 30, dos cinco livros publicados¹, apenas *Criança, meu amor* alcançara alguma notoriedade, sendo adotado como livro didático no Rio de Janeiro, à época, Distrito Federal. Em 1929, candidatou-se à cátedra de Literatura na Escola Normal, com a tese *O Espírito Vitorioso*, mas foi rejeitada.

Entre os anos 20 e 30, a autora afirmara seu caráter de independência dos principais movimentos estéticos e literários do seu tempo e permanecera distante das revoluções e experiências propostas pelo movimento modernista, ensejadas pela Semana de 22. Direcionada a uma poesia mais inclinada às formas tradicionais e às temáticas universais, sua única adesão a alguma corrente modernista no Brasil situa-se no campo da revista carioca *Festa* (1927), voltada a uma vertente mais espiritualista. Seu posicionamento, portanto, contrastava diretamente com o modernismo cosmopolita e inovador proposto por escritores como Oswald de Andrade ou Mário de Andrade, o que acabava por colocá-la numa linha oposta à dos principais nomes da literatura brasileira de então.

A partir de 1930, comandando a “Página da Educação”, no *Diário de Notícias*, Cecília passou a participar de maneira muito efetiva no jornalismo brasileiro. Naquele espaço registrava a opressão do sistema escolar, opondo-se, por exemplo, ao ensino religioso obrigatório e defendendo a criação de escolas mistas. Tais ideias fariam, inclusive, com que fosse perseguida pelo governo e, em 1933, abandonasse a “Página”. Se, na imprensa, Cecília tornava-se combativa, retratando criticamente a educação brasileira, no campo literário, sua poesia ainda parecia pouco entrosada à realidade nacional circundante. Embora o modernismo de vanguarda arrefecesse e desse espaço a ideais artísticos menos radicais, em que o foco saía da euforia da forma e de uma valorização do nacional para o questionamento da existência e para críticas a questões sócio-políticas, os versos da autora continuavam parecendo por demais descompromissados.

Tal situação só ganharia um novo capítulo em 1938, quando a Academia Brasileira de Letras, após grande oposição e polêmica, resolveu conceder um prêmio à obra *Viagem*, fato que renderia a Cecília uma apreciação mais favorável no cenário literário brasileiro. Do final da década de 30 até o ano de sua morte, a poeta

¹ São eles *Espectros* (1919), *Nunca mais...* e *Poemas dos poemas* (1923), *Criança, meu amor* (1923), *Baladas para El-Rei* (1925) e *Cânticos* (1927).

permaneceu publicando obras memoráveis para a literatura brasileira, como *Romanceiro da Inconfidência*, na mesma medida em que continuava confessando, em cartas aos amigos portugueses, sentir o peso de uma rejeição e incompreensão quanto à aceitação de sua poesia no Brasil. Tal sentimento a perseguiu em fases distintas da vida, como atesta sua correspondência. Em 1946, por exemplo, um ano após a publicação de outra grande obra, *Mar Absoluto e outros poemas*, a escritora afirmou ao amigo e poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues “invejá-lo”, porque ele conseguia escrever versos para o povo e o povo os adotava. E lamentava-se: “Deve ser uma adorável simbiose essa, do poeta com a sua gente.” (MEIRELES, 1998, p. 12).

A percepção ceciliana de uma recepção brasileira nem sempre positiva à sua obra reflete a existência de um descompasso entre as características de sua poesia (em que a tônica recai sobre o uso de formas tradicionais e temas pouco locais) e seu contexto de recepção (um modernismo preocupado em construir uma literatura de afirmação: afirmação da nacionalidade, da ruptura, do novo, da identidade própria). Nesse sentido, observa-se que a crítica contemporânea a Cecília Meireles foi muitas vezes dura em suas assertivas, ressentindo-se, talvez, de uma poesia que fugia aos conflitos e conquistas de sua época. Estabeleceu-se, então, um discurso em que Cecília aparecia como “figura solitária”, “aérea e fluida”, praticando uma poesia que “pairava acima do drama contemporâneo, e assim não se [inseria] no momento histórico”, ou como uma autora a quem “faltava a densidade dramática, de sentido coletivo”. (BRITO, 1968, p. 170). Outros críticos, como Paulo Rónai, lamentaram que, por mais sutil e penetrante que fosse o olhar de Cecília Meireles, “afeito a sondar o subconsciente”, seus versos não ostentassem “nenhum sinal do tempo”, não o revelando “senão por finíssimas vibrações nervosas”. E se questionava: “Desejá-la-íamos mais próxima, menos alheia?” (RÓNAI, 1994, p. 65). Cecília também chegou a ser comparada com uma ilha: “Há em Cecília Meireles uma sensação de isolamento dentro do infinito, que é característico das ilhas”. (MILLET, 1952, p. 75).

Tais afirmações são exemplos da tentativa da crítica brasileira de decifrar os meandros da poesia ceciliana e justificar o lugar (ou o não-lugar) ocupado por ela no cenário da literatura do Brasil. Da mesma maneira, Otto Maria Carpeaux também lançou-se a tal desafio, chegando à constatação de que a poesia da autora teria

suas raízes no simbolismo, o que explica certas incompreensões pertinazes no Brasil, e ao mesmo tempo, a compreensão no estrangeiro, especialmente em Portugal. Não é por isso, sua poesia menos brasileira, apenas menos modernista e, na verdade, intemporal. (CARPEAUX, 1955, p. 266).

Ainda que a definição de que as raízes poéticas de Cecília residissem apenas no Simbolismo português pudesse ser contestada (já que nela se encontram, entre outros, ecos da poesia medieval, dos cancioneiros, do romantismo), a percepção de que a obra poética da autora encontrou uma maior ressonância em Portugal, porque ia ao encontro de algumas tendências literárias que lá obtinham aceitação, pode ajudar a explicar a boa acolhida que a poeta teve no país mesmo antes de ali estar pessoalmente.

O que se busca evidenciar, neste trabalho, é como, em Portugal, a obra de Cecília Meireles coadunava-se a um tipo de poesia em que a tradição figurava como elemento evocado e não expurgado. No modernismo português, tal segmento seria impulsionado pela revista *Presença* e seu grupo, reverberando, ao longo do tempo, em outros círculos intelectuais e manifestando-se através de periódicos literários. Essas publicações em solo lusitano foram cruciais na recepção da poesia ceciliana e na construção de sua figura literária, pois, além de contextualizarem a participação da autora no cenário artístico português, ainda reforçaram a interação estabelecida com outros escritores e personalidades do país. Isso porque, muitas vezes, seus interlocutores eram ou editores dessas revistas ou mediadores junto aos responsáveis para que ali se divulgassem os textos da poeta brasileira. Cabia também a eles a articulação de publicações e a difusão da obra de Cecília, num misto de amizade, admiração, diálogo literário e incentivo editorial.

Tomando tal contexto como pano de fundo, a presente pesquisa desenvolve-se da seguinte forma: o Capítulo 1 procura explorar aspectos do movimento modernista em Portugal e no Brasil, evidenciando algumas convergências e divergências que ajudam a definir o papel ocupado por Cecília Meireles nessa conjuntura. Na sequência, destacar-se-á a percepção da própria autora a respeito do fenômeno literário em sua época. Do mesmo modo, serão observados os desdobramentos de tal concepção, que resultariam numa proximidade com o grupo espiritualista de *Festa*.

O Capítulo 2, por sua vez, tratará brevemente da questão do periódico literário e de seu papel na difusão de movimentos e autores, voltando-se, então, para a inserção de Cecília Meireles em nove publicações portuguesas que circularam entre o final da década de 1920 e o início da década de 1960. São elas:

- I) *Presença* (1927-1940)
- II) *Revista de Portugal* (1937-1940)
- III) *Ocidente* (1938-1999)
- IV) *Atlântico* (1942-1950)
- V) *Távola Redonda* (1950-1954)
- VI) *Lusíada* (1952-1960)
- VII) *Aventura* (1942-1943)
- VII) *O Diabo* (1934-1940)
- IX) *Fradique* (1934-1935)

A abordagem dessas revistas se dará visando à análise de suas características, enfatizando pontos em que elas se aproximavam do estilo da autora, e observando-se quais textos cecilianos ali foram publicados. As três últimas, agrupadas, na tese, como “Outras contribuições”, estão dispostas em seção específica, por se constituírem como participações pontuais sendo, inclusive, difícil rastrear como tais poemas de Cecília haviam ali aparecido. Embora, à primeira vista, tais contribuições parecessem menos relevantes, uma análise mais detalhada acabou por evidenciar que, no semanário *O Diabo*, por exemplo, o poema “Retrato”, um dos textos cecilianos mais emblemáticos, fora publicado, em 1939, com uma quarta estrofe, suprimida, posteriormente, na edição de *Viagem*. Já em *Fradique*, encontrou-se um poema não localizado em outras obras de Cecília, prova de que, muitas vezes, tais publicações tornavam-se um dos principais meios de veiculação e divulgação da poesia de um autor, podendo, ainda, em alguns casos, ser o único. Tratam-se, portanto, de potenciais descobertas que podem revelar outras facetas da poesia ceciliana, verificáveis somente nesse repositório aparentemente despretensioso que é o periódico.

Além disso, enfatiza-se que a ligação de Cecília com as revistas portuguesas acaba por extrapolar as páginas de cada edição e revela também o contato com personagens que marcaram sua história pessoal e literária, como o próprio José Osório de Oliveira, antes mencionado. O panorama de suas relações e o

testemunho do diálogo estabelecido com escritores e artistas portugueses constituem-se como segundo eixo aqui abordado e se evidenciam através de cartas e relatos, em sua maioria ainda inéditos, encontrados em espólios preservados em bibliotecas e fundações de Portugal. Destaque-se, aqui, que tais registros pessoais preservados pelos interlocutores portugueses foram recolhidos, selecionados e analisados ao longo de apenas três meses, período de estadia no país com bolsa de pesquisa.

Se, em Portugal, havia esforços para difundir a poesia de Cecília e um interesse genuíno que estimulava seu aparecimento na imprensa e em publicações variadas, pareceu interessante demonstrar, nessa pesquisa, que essa proposta de diálogo luso-brasileiro também teve sua contrapartida no Brasil. Assim, o capítulo 3 será dedicado à obra *Poetas novos de Portugal* (1944), antologia organizada e prefaciada por Cecília Meireles, a fim de divulgar autores modernistas portugueses em solo brasileiro e que aparece como síntese de sua aproximação com a literatura lusitana, materializando seu empenho pessoal em estimular um intercâmbio entre a arte literária dos dois países. O livro, que permanece até hoje sem reedição, constitui-se como fruto de uma seleção pessoal da autora e permite um vislumbre da leitora e crítica Cecília Meireles, que identificava na poesia desses lusitanos muitos traços perceptíveis em sua própria criação.

Dessa forma, o que se espera demonstrar é que, além das relações familiares e pessoais que aproximavam instintivamente Cecília Meireles de Portugal, sua intensa participação no meio literário lusitano e as ligações que estabeleceu ali ajudam a reconstituir um importante capítulo de sua trajetória. Isso porque, inserida em um cenário no qual a recepção à sua poesia ocorria de forma muito positiva, a autora foi requisitada a participar de variadas publicações. Para além dos poemas e textos em prosa, seu nome também era recorrente em textos críticos que procuravam divulgar sua obra, manifestavam sua admiração e até mesmo a defendiam de eventuais injustiças da crítica brasileira. Assim, a sistematização de tais participações possibilita um vislumbre mais global dos elos estabelecidos entre a poeta e Portugal, elos esses que, sem sombra de dúvida, contribuíram para torná-la um dos maiores nomes não apenas da literatura brasileira, mas da literatura em língua portuguesa, como tantas vezes frisaram seus companheiros de além-mar.

1. ESPELHOS ATLÂNTICOS: MODERNISMO PORTUGUÊS E MODERNISMO BRASILEIRO

Se a modernidade é entendida como um movimento de renovação que se inicia em meados do século XIX (conforme definição de Marshall Berman) com Baudelaire na literatura, Coubert e Manet na pintura, e atinge seu ápice com o advento das vanguardas, no século XX, é possível perceber por que os substantivos que mais se identificam à ideia de “moderno” sejam justamente o “novo”, o “futuro”, a “mudança”, o “rompimento”. Nesse sentido, moderno seria aquilo que romperia com os valores e a tradição perpetuada pela arte do passado, e tradicional aquilo que resistisse a essa modernização. Todavia, o próprio Baudelaire, talvez um dos primeiros a cunhar o sentido do termo “modernidade” como utilizado hoje, já destacava que ela seria sim formada pelo “transitório, o efêmero, o contingente”, mas também pelo “eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 26). Defendendo a tese de que a modernidade deveria “extrair o eterno do transitório” (idem, p. 25), Baudelaire coloca em evidência que passado e presente não deixam de estar vinculados e próximos, uma vez que toda a obra de arte teria a dupla dimensão de relacionar-se com o seu próprio tempo e ainda resistir a esse próprio tempo, num difícil equilíbrio entre a modernidade (o que dialoga com o efêmero) e a tradição (que se liga ao eterno). Problematisando ainda mais essa questão, cada vez mais se tem apontado que a própria modernidade não deixa de ser uma espécie de tradição. Como afirma Antoine Compagnon, em *Os cinco paroxismos da modernidade*, a “tradição moderna começou com o nascimento do novo como valor” (COMPAGNON, 2010, p. 11), algo que se torna paradigma ao longo do século XX, e transforma-se em uma nova modalidade de tradição, ou como na expressão de Octavio Paz, uma “outra tradição”:

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade (...) a modernidade está condenada à pluralidade. (PAZ, 2013, p. 15).

Nesse sentido, a modernidade se instaura em um processo contínuo de ruptura e renovação: tenta romper com “a tradição imperante”, instaurar o “novo” e inicia outro ciclo de tradição que logo será também desconstituído. Portanto, o que se percebe é que os limites entre a tradição e a renovação tendem a ser vistos como tênues e mesmo contraditórios, uma vez que isso que se denomina “novo” pode ser encarado sob diferentes perspectivas: tanto ser visto sob o prisma de uma ruptura radical, como ser abordado sob uma perspectiva que preserva e renova traços da “antiga tradição”, evitando um corte absoluto. Como afirma Fernando J.B.Martinho, em texto que analisa o movimento modernista português e brasileiro,

as mudanças, as renovações, as revoluções introduzidas por esses movimentos não fazem deles menos “agentes da continuidade”. Há sempre alguma herança que se transmite de uns a outros, ainda quando se apresentem como fatores de rupturas. (MARTINHO, 2003, p. 192).

Por isso mesmo o moderno constitui-se, como afirma Paz, sob o signo da “heterogeneidade” e da “pluralidade”. Afinal, se uma de suas faces é a vanguarda, a destruição e a proposta de uma mudança radical, a outra ligar-se-ia àqueles que não deixam de buscar algum tipo de retorno e restabelecimento sem, contudo, abandonar o ideário moderno. (cf. PAZ *apud* MARTINHO, 2003, p. 190). Octávio Paz identificaria nesse movimento a “dupla face” da modernidade inscrita no binômio da “ruptura e restauração” (idem, *ibidem*), o que evidencia que o fenômeno moderno traz inerente a si esse complexo equilíbrio de forças em que passado, presente e futuro dialogam, seja de forma mais ponderada ou mais agressiva.

É possível perceber, então, que muitos dos movimentos modernistas acabaram incorporando e refletindo essa instabilidade e fluidez próprias da modernidade, e, como ocorreu em Portugal, por exemplo, assistiu-se ao convívio relativamente harmônico entre o novo e o antigo. Observa-se, por exemplo, que o grupo reunido em torno da revista *Orpheu*, marco inicial do modernismo em Portugal, embora fomentasse uma renovação nas letras portuguesas, manteve um espírito de continuidade, ecoando vozes dos movimentos que o precederam². Ainda que o “antigo” seja repudiado em muitos momentos (como no *Manifesto Anti-Dantas*,

² Maria Aliete Dores Galhoz identifica ao menos sete “variações do esteticismo órfico”: paúlismo, interseccionismo, simultaneísmo, futurismo, simbolismo, decadentismo e sensacionismo, (cf. GALHOZ, 1971, p. XXXVI-VII) o que denota um espaço de convivência entre o lírico, o clássico e a vanguarda.

de Almada Negreiros), ele também aparece recuperado e reinventado (“E há Platão e Vergílio dentro das máquinas e das luzes eléctricas / Só porque houve outrora e foram humanos Vergílio e Platão”, na “Ode triunfal”, de Álvaro de Campos), o que justifica, em alguma medida, a afirmação de André Coyné, de que “a vanguarda portuguesa foi a única, de todas as vanguardas europeias, que ulteriormente reencontrou a tradição.” (COYNÉ *apud* QUADROS, 1989, p. 17). Tal fenômeno pode ser observado com mais atenção quando se recupera a evolução diacrônica do movimento modernista em Portugal, que tem o ano de 1915 como data inicial, assinalando o surgimento da revista *Orpheu*.

Contando com nomes como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho, além de Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor, a revista tornou-se um marco na literatura portuguesa. Apresentando poemas que mesclavam tendências diversas como o interseccionismo (“Chuva oblíqua”, de Fernando Pessoa, ou “Manucure”, de Mário de Sá-Carneiro) o futurismo (“Ode triunfal”) e o simultaneísmo (a série “Frizos”, de Almada Negreiros) e cultivando um tom provocativo dirigido principalmente à burguesia, a revista, embora com apenas dois números efetivamente publicados, tornou-se um verdadeiro escândalo e acabou sendo amplamente criticada e até mesmo achincalhada na imprensa nacional.

Como aponta Maria Aliete Doros Galhoz, em nota introdutória à edição fac-símile da *Orpheu*, a revista possuía o suficiente para “irritar a consciência burguesa que desafiava. E em 1915, *Orpheu* é uma soberba piada, um logro medíocre, uma desonesta tentativa de notoriedade, uma destrambelhada aberração de nevróticos sem talento.” (GALHOZ, 1971, p. XIX). Dessa forma, os integrantes de *Orpheu* foram tomados como levianos que buscavam alguma notoriedade através de uma publicação provocativa. Mesmo assim, e talvez se aproveitando justamente do momento de efervescência e polêmica, resolve-se lançar um segundo número da revista em junho do mesmo ano. Porém, conforme afirma Galhoz, a essa altura apenas surgem “mais umas piadas, de sabor já requentado, e, antes do fim de Julho, deixa de se falar de *Orpheu*.” (idem, p. XXVI). Sem recursos financeiros para continuar editando a revista, o grupo também seria abalado em 1916 com o suicídio de Mário de Sá-Carneiro e dispersar-se-ia, dando origem a novas revistas e abrindo caminho a uma nova geração de poetas. Portanto, estaria o Modernismo (com alguns de seus *ismos*) oficialmente introduzido em Portugal.

Todavia, se o grupo órfico colocava a arte portuguesa em consonância com movimentos de vanguarda que se difundiam pela Europa – como é o caso do Futurismo – além de abrir caminho a uma arte modernista, Fernando Pessoa, já em 1915, em texto ortônimo, esboçava o desejo de explicitar uma desvinculação entre *Orpheu* e a constituição de uma escola ou grupo doutrinário, o que também acabaria por retirar “ao Modernismo português a conotação de Vanguarda.” (MARTINS, F., 2010, p. 568). De fato, Pessoa afirmaria no referido texto: “Os artistas de ORPHEU pertencem cada um à escola da sua individualidade própria, não lhes cabendo portanto, em resumo (...), designação alguma colectiva.” (PESSOA *apud* MARTINS, F., 2010, p. 568). Ainda que se refutasse a caracterização de “grupo” ou movimento unificado, o que se percebe é que algumas características já presentes em *Orpheu* acabariam apontando, ao modernismo português, caminhos a serem seguidos durante essa transição. A possível desarticulação entre a vanguarda e o modernismo português poderia ser explicada pelo caráter híbrido do movimento, uma vez que, como aponta António Quadros em *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*,

o simbolismo e o decadentismo constituem importantes linhas de força e delas não são completamente independentes os mais modernistas, como Sá-Carneiro ou Pessoa; ao seu lado, porém, irrompem poesias, desenhos, colagens e um grafismo que podem ser considerados francamente como inovadores, dentro do eixo crônico 1910-1920. (QUADROS, 1989, p. 21)

A evocação simbolista, com sua atmosfera mística, sinestésica e vaga, pode ser evidenciada, por exemplo, em poemas como “Nossa Senhora de Paris”, de Sá-Carneiro, em que se lê: “(...) Mas o Oiro não perdura, / E a noite cresce agora a desabar catedrais... / Fico sepulto sob círios - / Escureço-me em delírios, / Mas ressurjo de Ideais...” (SÁ-CARNEIRO, 1971, p. 18). O que se evidencia, portanto, é que o grupo órfico acabou “impecável continuador de uma tradição literária que, pela superfície, tão ostensivamente malbarata[va]!” (GALHOZ, 1971, p. XXXIV), abrigando uma arte que se colocava como inovadora, mas que ainda dialogava com uma certa tradição precedente. Dessa forma, *Orpheu* instou o modernismo português a conviver com as ideias de ruptura e permanência caminhando lado a lado, fator que seria ainda mais evidenciado na geração presencista, posterior a ela.

A confluência de características, à primeira vista antagônicas, em torno do movimento modernista português foi facilitada ainda mais pelo grupo reunido em torno da revista *Presença*³, surgido em Coimbra, no ano de 1927, capitaneado pelos escritores José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca (que seria substituído em 1931, no cargo de diretor, pelo poeta Adolfo Casais Monteiro). Além de promover a participação de escritores que haviam colaborado com a *Orpheu*, estimulando uma espécie de “reabilitação” do movimento, a revista daria um passo a mais em direção ao reencontro com a tradição, propondo um tipo de arte que tivesse como pressupostos o individualismo criador, a originalidade e sinceridade do artista. Tanto é assim que na própria análise do fenômeno da modernidade, João Gaspar Simões define-o como “essencialmente individualista”, percebendo os artistas modernos como aqueles que evidenciaram “o que havia de mais irrevelado, mais virgem, mais misterioso, mais complexo no homem.” (SIMÕES, 1928, nº 14-15, p. 3). Ao eleger a individualidade como grande diferencial da manifestação artística e como ponto fulcral do próprio modernismo, os presencistas acabaram relegando a segundo plano as rupturas e inovações vanguardistas e conceberam uma visão muito particular do que constituía o moderno:

Contudo, não é por ser estranho, bizarro, singular que um artista é *moderno*. Não é por se dizer *modernista* ou querer sê-lo que o é, como não é por ser *modernista* que é grande – um artista é grande quando é ele próprio, e tanto maior quanto mais original, mais pura, mais virgem for a sua personalidade. O que exibir mais poderosa, natural e sinceramente estas qualidades será o mais moderno dos artistas. (idem, ibidem).

Sem haver propriamente uma recusa da vanguarda, o grupo da *Presença* entendia que as grandes obras e os grandes artistas não eram aqueles que usavam a negação e subversão como recurso, mas sim os que conseguiam descobrir e revelar a si mesmos e sua época como o fizeram antes Gil Vicente, Camões, Antero de Quental, Camilo Castelo Branco ou Eça de Queiroz. (cf. Idem, ibidem). Dessa forma, a modernidade na *Presença* não tomou a sua contemporaneidade como única referência, louvando, sim, todo artista que tivesse encontrado uma maneira única de expressar sua individualidade. Nota-se a possibilidade de retomada de um

³ Uma vez que a escritora Cecília Meireles contribui de forma relevante para a *Presença*, a revista e suas características serão objeto de análise mais minuciosa na seção 2.1.

tempo literário que não fosse o do próprio Modernismo, mas qualquer um em que a “afirmação enfática da individualidade encontre terreno propício [como o da] tradição romântica, a que a geração presencista não deixa de estar muito directamente ligada.” (GUIMARÃES, 1982, p. 79). Nesse equilíbrio de forças representadas pelo transitório e o imutável, pela continuidade e descontinuidade, pelo efêmero e eterno, como definia Baudelaire, apoiou-se a revista *Presença*, evidenciando que a tradição e a revolução poderiam figurar lado a lado.

Tomando o Modernismo português como um movimento que se apresenta em duas fases ou dois tempos (*Orpheu*, em 1915, e posteriormente, *Presença*, em 1927), observa-se que, no seu primeiro momento, embora houvesse de maneira mais enfática o desejo de renovação, ruptura e instalação do novo, isso ainda se fez contando com ecos do passado e de movimentos artísticos anteriores como foi o caso do Simbolismo. Da *Presença*, vê-se que ela não perseguiu o novo ou o antigo, mas aceitou a ambos, desde que houvesse a representação da subjetividade do artista, o que acabou por alargar ainda mais as fronteiras do modernismo e a interpenetração do passado e do presente. Por tudo isso, pode-se afirmar que a modernidade, em Portugal, foi delineando caminhos particulares que se afastaram de uma ruptura total e abrangente da tradição. Como afirma Eduardo Lourenço, trata-se de um modernismo “futurante”, que é

revolucionário na forma como “sensacionismo” e “futurismo”, mas simbolista e ultrassimbolista na visão e no fundo. Não tem leitura fora da revolução poética que vai de Baudelaire ao Futurismo, passando por Mallarmé. (...) O nosso “modernismo” é, ideologicamente, equívoco e complexo (...) [e] oscila entre uma nostalgia intemporal de paraísos perdidos ou futuros (Pessoa) e a celebração dos tempos novos de beleza e fascínio desconhecidos dos antigos. (LOURENÇO *apud* PINTO, 2015, p. 214).

Dessa forma, o movimento moderno em Portugal inscreve-se num tempo de revoluções e renovações que se espalhavam por toda a Europa porém, sem conseguir ou desejar aderir de forma definitiva ao culto do novo e sem romper de maneira taxativa com o passado, acabou se instaurando em um entre-lugar, pendendo ora para a renovação, ora para a permanência. Se, como afirma Paz, a essência da modernidade está em conviver complexamente com a tradição e a ruptura, o modernismo português esteve em plena consonância com as contradições de sua época e de seu movimento.

Pode-se dizer, portanto, que o modernismo português desenvolveu-se em um contexto conflituoso tanto internamente quanto externamente, uma vez que, no século XX, o país vivia sob o impacto de certo pessimismo com a decadência das instituições monárquicas e a sensação de atraso no desenvolvimento econômico e social em relação a outros países da Europa. Enquanto isso, o Brasil, e São Paulo, em especial, experimentava na década de 20 um sentimento de euforia motivado pelo desenvolvimento urbano e industrial e de entusiasmo pela difusão de novidades como o automóvel, o cinema ou o rádio. Ou seja, “apesar da proximidade cronológica, o modernismo em língua portuguesa dá-se em momentos diferentes nas duas culturas: o Brasil está num momento de expansão, de reconhecimento da sua potência como país; Portugal vive um momento de depressão, de reconhecimento de sua fragilidade como nação”. (PINTO, 2007, p. 10). Dessa maneira, o ano de 1922 avultava como ideal para a realização da Semana de Arte Moderna e pontapé inicial para o Modernismo brasileiro. Nascido da influência “deglutida” e “antropofagicamente” assimilada de vanguardas europeias como o Futurismo, a arte moderna no Brasil nasce trazendo em seu bojo o desejo de afirmação do nacional e superação de uma condição de inferioridade e submissão cultural em relação às influências estrangeiras. Como destacaria Antonio Candido, no modernismo “as nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*” (CANDIDO, 2000, p. 110), o que denota o desejo de revisão e reconstrução da identidade nacional.

Dessa forma, o projeto modernista congregava-se em torno da defesa da cultura nacional, acolhendo manifestações brasileiras e excluindo aquilo que julgasse não ser suficientemente autóctone. Surge, inclusive, uma reação contra Portugal, tomado como fonte primária do jugo imposto à cultura do país, o que leva a um desejo de afastamento de tudo que remetesse à “metrópole-mãe”. Como afirma Eduardo Lourenço, o modernismo brasileiro

relewa de um “voluntarismo” e um radicalismo tipicamente provocatórios, de essência antieuropeia, destinados a pôr o Brasil e a sua cultura idealmente no ponto zero da sua História. O “modernismo” brasileiro foi (na medida do possível) a verdadeira carta de Vaz de Caminha. (...) Não tinha milhares de anos para rejeitar, mas apenas uma cultura herdada de Portugal. (LOURENÇO *apud* PINTO, 2015, p. 214)

Embora os radicalismos como a referência de Graça Aranha à “câmara mortuária de Portugal” (cf. SARAIVA, 2004, p. 76) fossem esmaecendo ao longo do tempo, fato é que o modernismo no Brasil surgiu como uma tentativa unificada de reação à cultura estrangeira e adesão à realidade da própria terra. Por tudo isso, o ideário modernista brasileiro erige-se a partir da constatação de que alguns autores, por sua inovação formal e temática, pela ruptura com os padrões artísticos tradicionais, pela “brasilidade” e nacionalismo que emanavam de suas obras, tornavam-se mais merecedores do título “moderno” do que outros. Exatamente daí, decorre a sugestão de que Cecília Meireles tenha sido pouco modernista e que sua poética tenha sempre estado em constante desajustamento. Isso porque, enquanto a primeira geração do modernismo promovera uma verdadeira revolução literária, pautada por experimentações e inovações estéticas, centrando-se em uma temática voltada às coisas da terra, a primeira obra de Cecília, *Espectros*, surgida em 1919, trazia uma temática de caráter soturno, introspectivo, melancólico, louvando as “horas quietas, em que tudo dorme.” (MEIRELES, 2001, p. 15)⁴

Com o passar do tempo e a afirmação do Modernismo, a poesia cultivada por Cecília continuava a evitar uma ruptura total com a tradição, tanto em motivos, quanto em formas, numa tendência que, segundo Antonio Candido, “costeou por assim dizer o Modernismo, conservando uma atmosfera algo bolorenta de espiritualismo lírico, que se manifestar[ia] no grupo das revistas *Terra de sol* e *Festa*”. (CANDIDO, 2000, p. 108) Ainda que não vincule explicitamente Cecília Meireles à “atmosfera bolorenta” a que faz menção, convém lembrar que a autora teve participação expressiva nas revistas citadas (principalmente em *Festa*). Além disso, a constatação de Candido de que haveria, em meados da década de 20, uma vertente caracterizada pelo “idealismo simbolista”, que se amparava na “pesquisa lírica de intenção psicológica; procurava a beleza na expressão de estados inefáveis, por meio de tonalidades raras ou delicadas” (idem, p. 109), ajusta-se às inúmeras definições que procuram filiar a obra ceciliana à vertente simbolista ou neossimbolista.⁵ Por fim, Candido define que o estilo do grupo conduzia a uma

⁴ Do poema “Defronte da janela em que trabalho”.

⁵ São exemplos disso as obras *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1952), de Andrade Muricy, em que o autor insere Cecília Meireles como um dos nomes representativos do movimento simbolista, e *Herança simbolista de Cecília Meireles* (1959), de Eduardo Portella, que define a autora como uma poeta moderna, mas que carrega influências simbolistas.

“solução literária e ideológica frágil e pouco construtiva”, um “gorjeio esmaecido, em que se refletia aqui o idealismo literário da burguesia europeia”. (idem, ibidem)

O posicionamento do crítico Antonio Candido reflete a constatação de que escritores como Cecília Meireles, que não pareciam dispostos a romper definitivamente com a tradição, fossem apontados como perpetuadores de uma literatura de continuidade e não de ruptura. Tal opção, vista por muitos críticos como um demérito, certamente influenciaria para que esse grupo literário reunido em torno da revista *Festa* fosse percebido como um grupo que se desenvolvia à margem do que o momento histórico e estético exigia dos artistas brasileiros à época. Como afirma Maria Helena Duarte Martins, no texto “A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista”, de 1972,

Cecília ficou, no modernismo, como a contemplativa, a evanescente, a desligada, e, por isso, numa situação atípica. Sua obra não se enquadrava nos princípios fundamentais que o modernismo, como projeto, enfatizava: a afirmação do nacional, como uma maneira particular de viver o universal. O rompimento com o passado “anti-nacional”, para um violento compromisso com a inovação e com o futuro; a tendência para a objetividade em contraposição à “psychologie de la politesse”, de que resultou uma espécie de negação da “espiritualidade” e do “subjetivo” (...) (MARTINS, M.H., 1972, pp. 53-54)

E a autora ainda questiona: “Como situar, dentro desse nosso momento cultural, a poesia des-empenhada de Cecília Meireles?” (idem, ibidem) Provavelmente o fato de que Cecília jamais se filiou abertamente a nenhuma vertente estética ou movimento literário, demonstrando, segundo Mário de Andrade, “firme resistência a qualquer adesão passiva” (ANDRADE, 1972, p. 161), muito contribuiu para torná-la ainda mais singular ou “problemática” no panorama literário nacional. Não é objetivo da presente pesquisa a discussão (que já parece superada) da modernidade em Cecília, uma vez que, se aceitando a pluralidade do movimento, já se constatou ser Cecília uma poeta moderna, por exemplo, pela forma como lida com o elemento temporal.⁶ O que se nota, todavia, é que sua concepção de modernidade partia de pressupostos que, ao menos em princípio, destoavam do

⁶ Vide, por exemplo, a obra *Cecília Meireles: uma poética do eterno instante*, de Margarida Maia Gouveia.

projeto estético colocado em prática pelos intelectuais brasileiros modernistas, o que a teria tornado essa voz destoante. De fato, a única adesão da autora, no Brasil, seria a periódicos modernistas como *Árvore Nova*, *Terra de Sol* e *Festa*, de orientação mais espiritualista e que evitavam inovações extremistas ou rupturas abruptas com movimentos antecessores.

Em suas declarações, Cecília jamais deixaria entrever um pendor maior a algum movimento literário, sempre manifestando claramente sua tendência à independência e liberdade de grupos ou escolas. Em entrevista a *Manchete*, por exemplo, publicada no volume de sua obra poética, ela afirmaria: “Também não me preocupam as escolas literárias senão de um ponto de vista *histórico*. Não sei se me faço entender. Acho que todos aprendemos com todos. Mas eu não gostaria de fazer discípulos, de ser chefe... etc.” (MEIRELES, 1958, p. LXXVI) E no discurso que deveria ter sido pronunciado na premiação da obra *Viagem*⁷, pela Academia Brasileira de Letras, Cecília congratulava os poetas pelo

seu valor de sobreviver não por ter pertencido a esta ou àquela escola – mas por se encontrar fora de todas elas, em plena solidão. As escolas estão destinadas a passar, umas após outras, como tentativas que são de dizer melhor. Mas dentro de cada uma, e fora também de todas, existe a mágica de dizer-se de maneira excepcional. (MEIRELES *apud* RICARDO, 1939, p. 176)

Sem autoproclamar-se adepta de uma tendência específica, Cecília manifestava o desejo de que fosse permitido ao escritor obter contribuições das mais variadas escolas, sem, necessariamente, precisar engajar-se em alguma, salientando aquilo que foi uma constante em seu percurso literário: o valor da solidão e a importância do respeito à individualidade da criação literária. Sem aderir a um grupo literário específico, a visão ceciliana acerca da literatura, do estilo e dos movimentos artísticos de sua época só foi descortinada em alguns de seus escassos textos críticos publicados⁸. Talvez esses possam ajudar a refazer seu percurso

⁷ Como registra Cassiano Ricardo, Cecília Meireles não chegou a pronunciar o discurso porque a Academia teria censurado e suprimido alguns trechos. Nas palavras da autora: “A Academia designou-me para oradora, prevenindo-me de que havia censura acadêmica mas referente apenas a ataques à Pátria, à Família e à pessoa dos acadêmicos. Escrevi esse discurso. Cortaram os trechos que vão indicados. Achei que a censura se tinha excedido. Não falei.” (MEIRELES, *apud* RICARDO, 1939, p.180)

⁸ Grande parte da obra da autora (conferências, artigos, estudos críticos) permanece inédita e inacessível em virtude de disputas judiciais.

estético, recompondo minimamente o sentido de modernidade para Cecília, fornecendo evidências do que era ou não incorporado em sua obra.

Exemplo disso é a conferência *Notícia da poesia brasileira*, proferida em 1934, em Lisboa e Coimbra, e editada em 1935 pela Universidade de Coimbra, na qual Cecília apresentava aos portugueses a “revolução ocorrida na literatura brasileira [nos] últimos quinze anos” (MEIRELES, 1935, p. 219). Nesse texto, Cecília Meireles recuperava os antecedentes da Semana de Arte Moderna, as inovações introduzidas pelo evento, as características da literatura nacional e seus autores mais representativos. Perfazendo um trajeto que se inicia com “a fria beleza estática do verso parnasiano”, (idem, p. 220), passando por aqueles que “preferiam a ansiedade do simbolismo e seus caminhos obscuros e incompletos”, aqueles que “havia gerado uma erradia música, um sôfrego ritmo, em que a melodia do destino humano desenhava o seu caminho obscuro sobre a harmonia convulsa do destino universal” (idem, ibidem), chegando até o modernismo, o texto de Cecília traz fragmentos e comentários sobre poemas de Gilka Machado, Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho e Manuel Bandeira. Desse último, destaca-se o poema “Os sapos”, que, em sua parte final, revelaria, para a autora, na imagem do “sapo cururu”, o “poeta independente, que, despreocupado de escolas, cria o seu ritmo desinteressado” (idem, p. 225), o que poderia associar-se claramente à própria Cecília. Diferentemente da linguagem lírica usada para descrever o simbolismo, a autora chega aos “arredores de 1920” com um olhar mais objetivo e crítico:

Preocupações intensas de renovação, de arte moderna. O noticiário estrangeiro.

Viagens à Europa de após-guerra. Novidades esdrúxulas. Confusão de teorias. Adaptação de atitudes. Cópias medíocres de uns, aclimação inteligente de outros. E explicações. Explicações dos “ismos” de cada tendência. Amargura e hilaridade. Inquietude e escárnio. Tempo de manifesto, revistas, polêmicas. Valores que não querem morrer, valores que desejam surgir. E uma imensidade de outros factores que a ação não prevê quando se impõe. (idem, p. 229)

Aqui, percebe-se que Cecília tenta incutir ao textos a mesma velocidade percebida nos fatos narrados, assumindo na prosa um estilo quase “telegráfico” comum em manifestos modernistas. É possível entrever que o discurso ceciliano, nessa apresentação de um painel da literatura brasileira, não se esgota em apontar

características e nomes, mas define as linhas de uma compreensão pessoal da autora acerca do momento histórico e revolucionário em que também se inseria e que não deixava de afetá-la em alguma medida. Percebe-se que, para Cecília, a arte nesse período refletia certa instabilidade, a balbúrdia de um processo que importava “novidades esdrúxulas”, e sem saber bem o que fazer delas, acarretava o que define como “confusão de teorias”, “adaptação de atitudes”, “cópias medíocres”. Assim, os “ismos”, o escárnio, as revistas, manifestos e polêmicas seriam os frutos dessa transformação um tanto quanto caótica. Nesse contexto, destaca-se aquilo que será retomado em outras passagens da conferência, do embate estabelecido entre os “valores que não querem morrer” e os “valores que desejam surgir”, ou seja, o embate entre uma arte de tradição/continuidade e outra de destruição/ruptura. É nesse sentido que a autora traz à tona citações e comentários acerca do “Prefácio Interessantíssimo”, de Mário de Andrade, publicado, em 1922, em *Pauliceia desvairada*, usando-o como ponto de apoio para a defesa de um modernismo que não precisasse, necessariamente, romper com tudo que o precedia:

A longa citação deste “prefácio interessantíssimo”, tem, na verdade, a sua razão de ser: escrevendo-o para definir o seu livro e a sua atitude artística, Mário de Andrade definia de algum modo a ansiedade e a orientação de poetas sem manifesto, que não participavam mais, e muitos nem tinham chegado a participar nunca do que então se chamava passadismo, - embora também fugissem a pertencer, como ele mesmo o pretendia, a grupos que, investindo contra as prisões de determinadas escolas, armavam futuras prisões nos seus programas renovadores. (...) Isento de preconceitos, confessa, porém, que se pode ser poeta moderno com temas antigos, e com temas eternos. (idem, p. 233)

Observa-se que o Modernismo, como esse momento de tensão entre os valores novos e antigos, mencionado anteriormente, é retomado nesse ponto da conferência, tomando como ponto de partida o texto de Mário de Andrade. Todavia, esse serve também como pretexto para uma espécie de autodefesa. É inegável pensar em Cecília como um dos “poetas sem manifesto”, que, sem denominar-se “passadista”, também evitou as “prisões dos programas renovadores”. Portanto, a ideia de poder ser “poeta moderno com temas antigos e eternos” parece ser a síntese do pensamento da autora, que talvez enxergasse nesse equilíbrio, proposto pelo autor de *Macunaíma*, uma definição de sua própria postura e poesia.

Priorizando temas como a efemeridade da existência numa poesia da linha ascensional, louvando elementos-símbolos como o mar, a espuma, as ondas, o vento, as nuvens e recorrendo a imagens de fluidez e dispersão, a poesia de Cecília jamais abandonaria os temas “antigos” e “eternos”, deixando-se envolver por um tom melancólico, dando vazão a sentimentos como a solidão, a melancolia e a tristeza.

A defesa de uma arte “sem manifestos”, livre de imposições estéticas, apresentada na conferência portuguesa de 35, também estaria presente no texto “Carta Del Brasil”, publicado na revista argentina *Realidad*, em 1947. No artigo, tece-se uma espécie de painel da realidade e cultura brasileira da época, ressaltando-se as transformações sociais (como o desenvolvimento de uma sociedade capitalista e a derrocada dos valores humanistas) e os consequentes reflexos dos novos valores na conduta dos indivíduos. Trata-se de um texto crítico e, por vezes, pontuado por certa ironia, no qual, Cecília Meireles reforça, em dado momento, a opinião, já presente no texto anterior, de que a arte modernista vacilava em meio a tantas inovações, tendendo, muitas vezes, à mera imitação:

Se ve cómo, a la inquietud de los ‘ismos’ de 1920, sucede en arte una vacilación, una inconsistencia, un estado interrogativo que es una búsqueda subjetiva y objetiva. Los moldes objetivos siempre son más fáciles de alcanzar; las imitaciones, incluso las involuntarias, traducen el desequilibrio general.” (MEIRELES, 1947, p. 97)

Na visão da autora, a arte, em meados da década de 20, se encontrava em uma espécie de “suspensão”, procurando encontrar caminhos e definir-se em meio às inúmeras inovações e rupturas com as quais precisava lidar. Em meio a essa verdadeira “Babel” de tendências e possibilidades, Cecília temia que a escolha mais fácil fosse a mera cópia ou imitação, perdendo-se aí a autenticidade da manifestação artística. Porém, se, na *Notícia*, a autora apoia-se no texto de Mário de Andrade e deixa apenas subtendida sua defesa de uma arte mais independente, aqui, Cecília explicita com mais veemência sua opinião, manifestando-se contrária, não somente à vinculação da arte com “prisões de programas renovadores”, mas também à ligação dessa com qualquer fator que lhe fosse externo. Dessa maneira, posiciona-se a autora em favor de

Un arte que no exprese ésta o aquella dirección partidaria, sino lo que la creación artística determina; una literatura que no sea de propaganda, y una crítica que no sea de propaganda, y una crítica que no pertenezca a agrupaciones extra-literarias, a agrupaciones extra-artísticas, que no confunda arte y literatura ni con política, ni con religión, ni con moral, ni siquiera con los caprichos de sus gustos personales. (idem, p. 104)

Observa-se, portanto, que Cecília sai em defesa de uma arte que não fosse um veículo propagandístico de questões alheias. Como atesta sua poesia, seu projeto literário sempre visou a uma literatura de caráter mais universalizante e atemporal, comprometida muito mais com os próprios valores literários, o que não impõe à sua obra um caráter alienante, como bem o comprova, por exemplo, o *Romanceiro da Inconfidência*, em que a poeta realiza um verdadeiro resgate de fatos históricos e políticos brasileiros. Não se trata, como afirma Maria Teresa Arsénio Nunes, de uma “literatura ‘engagée’”, mas de uma “literatura *empenhada* no que toda a criação tem de empenhada porque *humana*, e no que transporta de desejo ou *projecção*.” (NUNES, 1982, p. 24). Ainda que a autora refira-se à poesia da revista *Presença*, a citação adequa-se também à poesia ceciliana, traduzindo a perspectiva de uma literatura que não deixa de ser comprometida com a vida e a realidade mesmo que o faça de forma mais subjetiva.

Nesse sentido, como afirma João Adolfo Hansen, em texto acerca do livro *Solombra*, Cecília Meireles, comumente, seria definida como

um poeta moderno, mas não modernista, e a crítica quase sempre afirmou, positiva e negativamente, que é um poeta tradicionalista, entendendo-se por “tradicionalismo” sua escolha de metros, formas e temas da tradição da lírica, principalmente a portuguesa e a francesa, que afastam sua poesia da dissonância experimental do primeiro modernismo paulista de 1920. (HANSEN, 2007, p. 46)

Logo, a inserção de Cecília Meireles no modernismo brasileiro ocorre muito mais em virtude de uma coincidência temporal do que pela conciliação estética entre autora e movimento. Nessa trajetória, destaca-se sua participação na revista *Festa*, surgida em 1927 e que contou, no Brasil, com a contribuição mais ativa de Cecília à época. Porta-voz de uma vertente espiritualista e de uma visão de arte pautada pela noção de totalidade e universalidade, a revista parecia ajustar-se a alguns dos anseios estéticos e ideológicos expressados pela autora. Como afirma Miguel

Sanches Neto, em texto introdutório à obra poética da autora⁹, “participando do grupo *Festa*, ela [Cecília] fortalece uma *modernidade continuadora*, ou seja, em conexão com valores atemporais, que não podem ser apagados” (SANCHES NETO In MEIRELES, 2001, p. 23, *grifos nossos*). Pode-se dizer, então, que *Festa* concretizaria alguns dos ideais cecilianos anteriormente citados e seria a principal forma de inserção da poeta nesse conceito que se pode chamar de um “modernismo de continuidade”.

1.2. *Festa*: um baile moderno com máscaras antigas

A revista *Festa - Mensário de Pensamento e de Arte*, fundada por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, circulou no Rio de Janeiro, pela primeira vez, em agosto de 1927. Dividida em duas fases (a primeira se estende de 1927 até 1929), teve mais destaque em seus anos iniciais, contando com contribuições expressivas, inclusive da própria Cecília, que publicou textos em sete números da primeira fase e apenas em três da segunda. Segundo Angela de Castro Gomes, a participação expressiva de Cecília Meireles era uma exceção, uma vez que todos os articulistas com mais de um artigo por fase eram também diretores. (cf. GOMES, 1999, p. 63). Todavia, como ressalta Gomes, ainda que distintas, as relações de Cecília com o grupo de *Festa* se teciam de forma sólida, “por incluir a participação de seu marido, Correia Dias.” (idem, *ibidem*). De fato, como afirma Mario Camarinha da Silva, em estudo para a edição fac-símile de *Festa*, a criação da revista foi idealizada na casa da autora, uma vez que seu primeiro marido, o ilustrador português Fernando Correia Dias, já havia desenhado para páginas da revista *Terra de sol* (projeto anterior de Tasso e Muricy) e, agora, responsabilizava-se pelo projeto estético de *Festa*. (cf. SILVA, 1980, p. 20).

Contudo, se a aproximação de Cecília com os idealizadores da publicação carioca se deu em parte pelo trabalho de Correia Dias, as afinidades com a publicação iriam muito além disso. Assumindo uma postura inversa à dos modernistas paulistas, que procuravam exaltar justamente uma “brasilidade”, e aspectos que particularizavam e distinguiram o povo e a cultura brasileira dos

⁹ SANCHES; Neto, Miguel. “Cecilia Meireles e o tempo inteiro”. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. vol.1. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

demais, os participantes de *Festa* buscavam apresentar uma arte que fosse menos local e mais universal, uma proposta de literatura de integração que abarcasse uma visão totalizadora da vida e do homem. É isso que proclama o manifesto não assinado, lançado no primeiro número da revista:

O artista canta agora a realidade total:
a do corpo e do espírito
a da natureza e a do sonho
a do homem e a de Deus (nº 1, 1927, p. 1)¹⁰

Certamente uma revista comprometida com uma arte sem fronteiras (capaz de conciliar a publicação de textos tão variados como poemas de Cruz e Sousa, traduções de Walt Withman, homenagens a José de Alencar nos cinquenta anos de sua morte, referências a Euclides da Cunha e ao filósofo Farias Brito, e ainda os textos de autores contemporâneos) teria atraído Cecília Meireles, que a esta altura já alimentava em sua poética o desejo de “unificação e não de cisão, de universalização e não de particularização.” (SANCHES NETO In MEIRELES, 2001, p. 24) Além disso, *Festa* parecia ajustar-se muito bem ao posicionamento da autora de que a modernidade não precisaria associar-se à ideia de destruir, romper e negar tudo que lhe precedeu, como aponta Tristão de Athayde, no texto “Gente de amanhã”, publicado na edição número 6, de março de 1928:

[O grupo de *Festa* é] aquele que mais consciente se enraíza na tradição de nossas letras e que mais coerência demonstra em seus laços com os movimentos anteriores já superados. (...) O grupo espiritualista, portanto, vem criar o modernismo continuador. Não quer fazer tábua rasa do passado e sim prender-se a esse passado por meio de raízes profundas. Não vem demolir toda a tradição e sim prosseguir em uma tradição iniciada especialmente com o simbolismo. (ATHAYDE, nº 6, p. 14, 1928).

Percebe-se que os colaboradores de *Festa* buscavam construir um sentido de modernidade que não negasse a tradição, mas dialogasse diretamente com ela. É isso que Tasso da Silveira afirmava no artigo “Cateretê nº5 para sanfona e violão”, presente no número 9 da revista, de junho de 1928. O texto se configura como uma

¹⁰ Texto publicado na primeira página do número I da revista. As demais citações de *Festa* terão edição e data apresentadas no corpo do trabalho. Todas foram retiradas da edição fac-similada, organizada por Mário Camarinha da Silva (*Festa:1927/1929. Apresentação de Leodegário A. de Azevedo Filho. Ed. fac-similada. Rio de Janeiro: PGL-Comunicação: Inelivro, 1980.*)

espécie de resposta às afirmações de Mário de Andrade que, no sexto número da revista, no mesmo ano, publicou o ensaio “O grupo de ‘festa’ e sua significação”, em que acusava os membros da revista de terem permanecido inertes durante a Semana de Arte Moderna para, posteriormente, beneficiar-se de suas conquistas¹¹. Tasso procurou rebater as críticas, ressaltando que alguns elementos do grupo *Festa* já atuavam em outras revistas desde 1919 e reivindicou, inclusive, a “apresentação de Cecília Meireles”, em agosto de 22, na antecessora revista *Árvore nova*. A autora seria invocada ainda como exemplo da produção ativa dos participantes da revista (“Depois, ainda, os livros. (...) Todos os livros de Cecília Meireles”) e representante de um estilo literário coerente. Tasso da Silveira afirmava que “as cantigas novas de Cecília Meireles [seriam] água da mesma fonte recolhida e profunda de que nasceram o *Poema dos poemas* e as *Baladas para El-rei* (SILVEIRA, nº 9, 1928, p. 7)”, apontando, dessa forma, que uma unidade percorria a obra ceciliana, elemento que, na opinião do autor, faltava aos modernistas paulistas, inclusive a Mário.

Defendendo sua publicação e os ideais que uniram o grupo de *Festa*, Tasso negava uma literatura de destruição, como fora a da primeira fase do modernismo e procurava justificar os valores adotados por seus pares:

Perpetuar a pilhéria é simplesmente idiota. Nós reagimos. (...) Tradicionistas [sic], sim. Mas não por amor à velharia bolorenta, à poeira morta do passado. Tradição é o que exprime o espírito. O que indica o rumo próprio. O que revela o destino. Não uma atitude transitória, nem o gesto isolado de um momento, nem a palavra de uma hora fugitiva. (...) Mas qualquer coisa de mais íntima e profunda do que todas as expressões passageiras. O sentido interior dos gestos que perduraram, das palavras que não se perderam, das atitudes em que o homem apareceu transfigurado. (idem, ibidem).

A citação acima deixa entrever que a sugestão de inserir-se em uma tradição literária, valorizando manifestações artísticas que teriam conseguido ser mais do que uma mera “novidade esdrúxula”, seria um valor fundamental para o grupo. Talvez por isso a revista *Festa* e seus colaboradores tenham ganhado a simpatia de Cecília Meireles, que, embora nunca tenha se declarado uma “espiritualista”, encontrou na

¹¹ Afirma Mário de Andrade: “E, aliás, o grupo de ‘Festa’ carece não esquecer que quem aguentou a pancadaria, as descomposturas, os insultos, as perfídias e as calúnias, fomos nós, unicamente nós, enquanto o grupo de ‘Festa’ na maciota passava ileso e até ajudava na pancada e no assobio. Mas, hoje está beneficiando do que a gente praticou, brigou e aguentou.” (ANDRADE, nº 6, 1928, p.12)

publicação espaço para dar vazão ao seu anseio de ser “poeta moderno com temas antigos”. Sua colaboração em sete edições da primeira fase da revista totaliza dez poemas e duas prosas poéticas pautadas justamente por uma temática mais intimista e com linguagem altamente sugestiva.

No primeiro número, foram publicadas as cinco partes que compõem o poema “Casulo”¹². Certamente a escolha desse texto tencionava refletir a visão anunciada no manifesto que inaugurou a revista: “E a arte deste momento é um canto de alegria, uma reiniciação na esperança, uma promessa de esplendor.” (p.1) Como o título sugere, o primeiro poema da série anuncia justamente essa promessa de “reiniciação” e “esplendor”: “Hoje romperam-se todos os casulos: / E foi uma festividade, em torno...” (MEIRELES, 2001, p. 1566), embora, versos depois, melancolicamente, a promessa seja frustrada: “Mas tu guardado no teu, / Não te pudeste mover mais: Não tinhas mais aquele pequenino sopro (...)” (idem, ibidem). Sem o impulso de uma força vital, simbolizada aqui pelo “pequenino sopro”, e impedido de lançar-se à vida, o indivíduo se resigna, no poema II, ao refúgio dentro de si mesmo, abdicando dessa existência exterior: “Dentro do meu coração, / dançou-se a dança silenciosa da renúncia”. (idem, p. 1567). Segue-se um embate entre o externo e o interno, havendo a tentativa de se projetar para um mundo, com o qual passa a se estabelecer alguma identificação, como se nota na passagem do poema III: “Terra de cactos duros, / Terra de fogos bárbaros, / Tu, sim, que és minha, grande terra fatal...” (idem, p. 1567). Ainda que o ambiente exterior seja uma paisagem árida, o eu lírico sente-se irmanado a ela, dirigindo-se a essa “Terra” como se dela, simbolicamente, tomasse posse.

Dessa maneira, a saída do “casulo”, anunciada desde a primeira tentativa frustrada, e preparada desde então, é retomada no poema IV: “Sê cada vez maior! / Excede-te dia a dia! / Cresce. Avulta. Dispersa-te. / Farta-te de ser grande, / Para te saciares de grandeza.” (idem, p. 1568). A sequência adotada (ser maior, exceder-se, crescer, avultar, dispersar-se, fartar-se, saciar-se) sugere, num movimento crescente e exaltado (como se nota pelo uso dos verbos e dos pontos de exclamação), a ideia de que o sujeito obedece a um ciclo em que, primeiramente, aventura-se, liberta-se, depois se supera, e, finalmente, domina sua nova condição até se exaurir. Tal

¹² Todos os poemas publicados em *Festa*, com exceção do texto em prosa “A aceitação”, foram incorporados ao livro “Dispersos” na edição da *Poesia completa* (Nova Fronteira, 2001) da autora. Essa edição foi tomada como referência nas citações dos textos publicados na revista *Festa*.

processo conduz ao apogeu atingido no poema V. Nesse, ainda que o primeiro verso denote certa introspecção (“Volvi os olhos para dentro”) ela parece ser superada, revelando um sujeito que, além de dispersar-se, consegue, finalmente, uma espécie de transcendência, objetivo final após superado seu aprisionamento:

Estendi os braços sobre o mundo,
 - E o meu coração fluía sobre as criaturas
 (...)
 Em todas as coisas que havia,
 Não havia mais nada de mim:
 Nem lembrança da minha figura!
 Nem notícia da minha passagem!

E eu me sentia tão longe...
 (idem, ibidem)

O ápice da libertação é atingido justamente quando o sujeito deixa de existir como um ser repleto de unidade, desdobrando-se de forma a se multiplicar e se esgotando a ponto de simplesmente deixar de ser. Nesse momento, seu processo de metamorfose se completa. Nota-se que há um espaçamento temporal entre o primeiro e o último poema que aparecem com referências aos anos de 1926 e 1927, o que reforça a sensação de movimento cíclico, de processo em curso, imanente dos textos. Afinal, a transformação que é anunciada timidamente nos primeiros versos como a “Iniciação das asas” culmina na imagem de superação que encerra o poema: “E o esforço de te alcançar me levantava / Tão firme, tão alto, tão em dor.” (idem, ibidem). Atraído por uma força, impulsionado por aquele sopro que, nos versos iniciais, estivera ausente, o eu poético lança-se em definitivo no encalço dessa presença, embora como ele mesmo frise, não faça sem esforço ou dor. Dessa maneira, a série de “Casulo” atestava que a poesia de Cecília era compatível à proposta da *Festa* por tratar de temas universais, como medo, amor, liberdade, com certo teor filosófico (veja-se a menção à transcendência alcançada pelo sujeito lírico) empregando linguagem mais sugestiva e simbólica.

O valor da tradição – outra marca de *Festa* – será evidenciado por Cecília na edição 3, de dezembro de 1927, comemorativa do cinquentenário de morte de José de Alencar. Nesse número, entre as homenagens ao autor romântico, encontra-se o poema “O canto da jandaia”, em que se retoma a figura emblemática de Iracema, e,

mais do que isso, há uma espécie de discurso retórico em que o eu lírico dialoga com ela e a questiona:

Filha de Araquém, tu eras para a Jurema... Tu eras para Tupã...

Por que te aninhaste nos braços do guerreiro branco, naquela

[noite... naquela rede?

Por ti, o dia da terra ficou triste.

Nunca mais correste as matas dos Tabajaras... E o que de ti nasceu tu mesma o chamaste Moacir... – o sofrimento eras tu.

(idem, p. 1569)

Como se percebe, Iracema é confrontada com a constatação de que, no seio de seu povo e de sua cultura, possuía todos os dotes necessários para sentir-se afortunada, e que rompe com esse equilíbrio natural quando decide se entregar a Martim. Esse evento, capaz de fazer com que tudo ao seu redor se ressentisse, selava a perda de sua essência, e, posteriormente, traria a dissolução de seu corpo físico, com o nascimento de Moacir. Retomando elementos do romance, o canto evocado pela poeta é um canto de lamento, de pesar pela ausência da “filha de Araquém”: “E sou como a jandaia, repetindo o meu nome na minha saudade, a ver se vens outra vez...” (idem, *ibidem*). Ainda que se trate de um louvor à obra e à própria figura de Alencar, Cecília deixa de lado qualquer resquício de idealização ou influência romântica ao tratar do envolvimento entre Iracema e Martim e, conseqüentemente, do nascimento de Moacir, símbolo dessa miscigenação outrora enaltecida.

Considerando tal aproximação nociva, o poema faz questão de centrar-se na exaltação da matriz indígena, ressaltando a herança ancestral que, simbolicamente, a personagem representava: “Filha de Araquém, é tempo de voltares para a tua raça. / Ouve o canto de jandaia apelando para o teu *mito*!” (idem, p. 1570, *grifo nosso*). O poema, que na primeira estrofe já lamentara o nascimento de Moacir, por arrebatado Iracema, reforça a sugestão de que o contato com o homem branco apenas havia obscurecido sua identidade, já que ela não percebera que carregava em si mesma toda a força de um mito. Seu valor residia, antes de tudo, na própria identidade indígena, e, sua fragilidade seria fruto, justamente, do contato com o europeu e da fusão entre as raças. Nesse ponto, observa-se que Cecília propõe uma visão mais crítica, e em consonância com vozes do modernismo brasileiro (como a de Oswald de Andrade), ao privilegiar uma abordagem em que o

colonizador é o responsável por corromper o estado primitivo e a essência identitária da população indígena.

Portanto, observa-se que a publicação de um número de *Festa* dedicado a José de Alencar traduz o desejo do grupo de dialogar com a tradição literária, todavia, como se observa no poema de Cecília Meireles, não se trata simplesmente de um “amor à velharia bolorenta”, como evidenciou Tasso. O poema, por exemplo, ressignifica a tradição e insere os valores de seu tempo quando propõe uma espécie de confronto à “filha de Araquém” por sua união com o branco ao mesmo tempo em que exalta seu valor mítico e lamenta essa perda. Assim, o “Canto da jandaia” é exemplar do que assevera Margarida Maia Gouveia acerca da relação de *Festa* com a tradição:

Renovar significa, para FESTA, acrescentar algo de novo ao já existente. Reconhecer a importância da tradição não é passadismo e nada tem a ver com visão estática ou anti-histórica, como se o mundo tivesse uma estruturação imutável. A palavra-chave do discurso da tradição não é *voltar* ao passado (no sentido de retorno contemplativo) mas *re-ler* a tradição - *re-novar*, “ler o novo no velho”. É, pois, mais uma aquisição do que uma herança. (GOUVEIA, 2002, p.27)

Dessa forma, *Festa* direciona-se no sentido oposto ao dos primeiros modernistas, que tinham a destruição como tônica, e propõe uma arte que leva em conta o diálogo e a releitura do passado. Todavia, como ressalta Gouveia, mais do que a simples apologia à arte de outrora, a evocação das referências a outros movimentos e autores não é feita gratuitamente. O grupo consegue estabelecer, como mostra o poema ceciliano, essa releitura e reinvenção da tradição, residindo aí seu sentido de modernidade.

Entre fevereiro e setembro de 1928, segundo ano de existência de *Festa*, outros quatro poemas de Cecília Meireles ainda foram publicados em edições da revista¹³. Além disso, dois textos em prosa (“A aceitação” e “Três brinquedos do menino-poeta”¹⁴), mas com alto teor lírico, uma espécie de prosa poética, também ganhariam destaque. Em todos eles seria possível entrever características marcantes do estilo da autora: um eu lírico que tenta desvendar os símbolos à sua

¹³ São eles: “Carnaval”, “I” e “II” e “Sombra”, todos encontrados na obra poética da autora, na seção *Dispersos*.

¹⁴ Diferentemente dos poemas, não se encontrou registro da publicação desses textos em outras edições da obra de Cecília, tendo aparecido, até onde se sabe, apenas em *Festa*.

volta, almeja sempre lançar-se mais longe e distante, para além das prisões terrenas, reflete sobre a passagem do tempo, os limites da existência e, finalmente, visa a alguma espécie de plenitude com a transcendência do corpo físico e da realidade imediata. Todos os textos adaptam-se à linha espiritualista e até simbolista perseguida pelos idealizadores da publicação, além, é claro, de se afastarem das tendências dominantes do modernismo brasileiro à época.

Porém, a importância do grupo *Festa* na análise do projeto literário da autora vai além de uma simples abertura à publicação de sua obra. A revista carioca, na verdade, integra-se a outras publicações que, não por acaso, seguiam a mesma linha editorial, defendendo preceitos semelhantes e uma arte pautada pelos princípios estéticos que eram também caros à autora. Todavia, tal processo de aproximação e de integração não se delinearía em território nacional, mas sim em meio aos movimentos literários de Portugal. Isso é o que ocorre com *Festa*, uma vez que o caminho percorrido por Tasso da Silveira e Andrade Muricy até a idealização da revista é traçado em meio a afinidades muito mais lusitanas do que brasileiras. Margarida Maia Gouveia sugere que as fontes da publicação residem em terras para lá do Atlântico:

O modernismo de FESTA, querendo distanciar-se do primeiro modernismo brasileiro, não foi buscar modelos ao primeiro modernismo português, mas sim ao movimento que lhe é imediatamente anterior, a RENASCENÇA PORTUGUESA. Como esta, introduziu na cultura brasileira uma dimensão espiritualista e uma intenção de renovação a partir de fontes que se enraízam nos valores nacionais, mas sem recorrer ao primitivismo ou à brasilidade indígena que se agravavam na consciência brasileira, e sem reivindicar a europeização que se tornara a grande preocupação para os portugueses do início do século XX. (GOUVEIA, 2002, p. 52)

Encontrar as raízes do modernismo de *Festa* no movimento da Renascença Portuguesa torna-se plausível quando se recuperam as diretrizes do grupo português formado em 1911, no Porto. Surgido no lastro da implantação da República e formado por nomes como Jaime Cortesão e Teixeira de Pascoaes, o grupo exaltava um nacionalismo pautado pela renovação, reconstrução da sociedade portuguesa e superação da crise política, social e econômica que assolava o país até aquele momento. Engajados em um nacionalismo transformador, que resgatasse os conceitos de nação e povo, utilizam a revista *A*

*Águia*¹⁵, que, a partir de 1912, passou a ser dirigida por Teixeira de Pascoaes, como o principal órgão de difusão do movimento. Para além do desejo de recuperar a identidade nacional ou fazer referência à estética saudosista de Pascoaes, os ecos que reverberarão em *Festa* são outros.

Passando ao largo dos movimentos de vanguarda portuguesa (dentre eles o “paúlismo” de Fernando Pessoa, a revista *Portugal Futurista*, *Orpheu*, manifesto de Almada Negreiros), *A Águia* traçou caminho distinto. Assim como *Festa* o faria mais tarde, a revista valorizou, por exemplo, o simbolismo que, nas palavras de Tereza Sena em artigo para a *Colóquio Letras*, “está patente nas páginas da revista quer no articulado de natureza filosófica, quer no cenário e sonoridade de algumas poesias.” (SENA, 1986, p. 20). Além disso, o que realmente parece aproximar o movimento da Renascença Portuguesa ao grupo reunido em torno de *Festa*, tornando esse devedor daquele, é a construção de um projeto modernista que não desprezava o valor da tradição:

A Águia e a “Renascença Portuguesa” não representam uma ruptura com o velho, com o tradicional, tanto mais que *se propõem reabilitar os valores do passado*, embora o pretendam fazer no seu tempo. (...) [Trata-se de um] posicionamento conciliatório, de *restauração do tradicional*, ainda que inserido numa conjuntura e linguagem da modernidade. (idem, p. 22, *grifos nossos*)

A postura estética e ideológica assumida pelo movimento português foi, provavelmente, transmitida a Tasso da Silveira por Álvaro Pinto, fundador d’ *A Águia* e, posteriormente, colocada em prática na idealização de *Festa*. Tais imbricações justificariam a hipótese de que a publicação brasileira possui raízes em Portugal. Dessa maneira, observa-se que a revista *Festa* apresenta pontos de convergência ou aproximação com a Renascença Portuguesa e seu periódico.

O que se percebe, então, é que, enquanto há um possível “deslocamento” da poética ceciliana (considerada pouco vanguardista), no modernismo brasileiro, em Portugal, com a revista *A Águia* mais fortemente, e depois *Orpheu*, a modernidade é introduzida em uma dinâmica que situa lado a lado a vanguarda e a tradição e, por isso, tornou-se mais receptiva à poesia de Cecília. É isso que o crítico David

¹⁵ A revista *A Águia* surge em 1910 e é editada até 1932. Vale ressaltar ainda que ela foi criada por Álvaro Pinto que, em 1920, passando a residir no Brasil, publicaria a revista *Terra de Sol* com Tasso da Silveira. O projeto gráfico foi idealizado por Fernando Correia Dias, primeiro marido de Cecília Meireles.

Mourão-Ferreira afirmaria em artigo publicado na revista *Távola Redonda*, em 1952, acerca da aceitação da obra da autora no Brasil e em Portugal:

No concerto de Poetas brasileiros seus contemporâneos, a voz de Cecília Meireles é uma voz solitária. Em Portugal, sempre a sua obra obteve uma maior audiência [...] A extraordinária categoria poética de Cecília Meireles foi mais cedo reconhecida entre nós, principalmente porque uma geração literária – a geração da *Presença* – havia criado, em Portugal, um ambiente propício à aceitação de mensagens líricas como a sua (...). No Brasil, as coisas corriam de outro modo: o modernismo brasileiro, tendo enveredado por um rumo marcadamente regionalista, entregava-se a pesquisas, aliás muitíssimo fecundas, mas um tanto especializadas e restritas, quase sempre *interessadas*, - que forçosamente se desviavam da arte de Cecília Meireles; e, embora a não hostilizassem, não lhe davam, contudo, o devido lugar. (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.12, p. 13).

Assim, atribui-se ao movimento da *Presença* a abertura do cenário literário português a uma poesia de caráter mais lírico e subjetivo, diferentemente do que acontecia no contexto brasileiro. Além disso, a possível vertente simbolista de muitos poemas da autora encontraria ressonância maior em Portugal, onde o movimento tivera maior representatividade. O “tratamento musical”, fator de destaque na poesia de Cecília, foi “mais difundido na poesia portuguesa que na brasileira, motivo que certamente se conta entre os que outorgam ao poeta que nos prende a atenção [Cecília Meireles], uma extraordinária benquerença além-Atlântico. (FONSECA In MEIRELES, 1958, p. 51).¹⁶ Portanto, se, no Brasil, a universalidade e o lirismo da poesia ceciliana geraram certo desconforto em um momento de valorização e afirmação do nacional, em países como Portugal, tal característica foi a propulsora do reconhecimento de Cecília Meireles como um dos mais representativos poetas da língua portuguesa. Tal fato foi constatado pela própria autora, ao confessar em carta ao amigo e poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues: “De um modo geral, os portugueses me tratam melhor que os brasileiros.” (MEIRELES, 1998, p. 30).

¹⁶ FONSECA, José Paulo Moreira da. “Musicalidade da poesia” In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

A queixa ceciliana possui fundamentos quando se analisa, por exemplo, a recepção crítica e divulgação da obra de Cecília no Brasil e em Portugal. É incontestável o fato de que os portugueses orgulham-se de ter reconhecido o valor da poesia ceciliana antes mesmo da crítica brasileira, como registra Fernando Cristovão em seu texto “Compreensão portuguesa de Cecília Meireles”:

É um facto, que muito nos apraz registrar, a prontidão com que a crítica portuguesa descobriu e compreendeu a obra de Cecília Meireles, antecipando-se à crítica brasileira, sem que para isso tenha contribuído significativamente o fator biográfico de ser ela descendente de açorianos e casada com um português. (CRISTOVÃO, 1983, p. 280).

Na mesma publicação, o autor chama a atenção para o fato de que a crítica brasileira não soube reconhecer as qualidades da poesia ceciliana, citando o exemplo de Agripino Grieco que, em 1932, apontava em Cecília a pouca originalidade e a imitação de Leopardi ou Antero de Quental. Fernando Cristovão ainda cita obras sobre a história da literatura brasileira de Ronald de Carvalho (1935) e Afrânio Peixoto (1940), em que também não fazem menções à autora (cf. idem, p. 281). Por outro lado, segundo Cristovão, ainda em 1923, o crítico português José Osório de Oliveira, que sempre trabalhou pela divulgação dos autores brasileiros em Portugal e também no Brasil, teria sido o primeiro a chamar a atenção para o valor de Cecília Meireles após conhecer a obra *Nunca mais... e Poemas dos poemas*, podendo posteriormente confessar com “justo orgulho”: “E fui eu, de facto, o primeiro a dizer aos brasileiros que tinha surgido uma grande poetisa no Brasil.” (OSÓRIO *apud* CRISTOVÃO, 1983, p. 281). Para Fernando Cristovão, apenas por volta de 1946 Cecília Meireles obteria uma “generalizada e definitiva consagração dos críticos e historiadores literários brasileiros” (CRISTOVÃO, 1983, p. 284), graças também à visibilidade que sua obra *Viagem* alcançara com o prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras, no ano de 1938.

É interessante notar que mesmo tal distinção, prova de reconhecimento do valor da obra de Cecília, ser-lhe-ia concedida em meio a uma grande polêmica, como ela mesma relatou em carta ao poeta português Alberto de Serpa:

Eu tenho andado aqui numa roda viva. Mandeí à Academia um velho livro para um concurso de poesia. A comissão conferiu o prêmio (Guilherme de Almeida, Cassiano Ricardo e João Luso). Mas o

Fernando Magalhães, que é um ginecologista-orador (coitadinhos dos recém-nascidos!) de quem eu tive a ocasião de afirmar, e comigo o sustentam todos os entendidos, que não entende de pedagogia, impugnou o parecer da comissão. Isto foi em dezembro. De então para cá, andaram os jornalecos movidos por ele a fazer escândalo em redor do caso. Ele não podia declarar no seu velho ódio, o que tiraria o valor de suas afirmações. Então, inventou esta coisa insustentável: que os demais livros não tinham sido abertos, conservando-se nos seus “invólucros lacrados”, e que o prêmio me era dado por eu ser mulher, etc, etc, etc. – dispense-me de repetir o que você imagina um homem sem vergonha, que tem uma vida cheia de coisas abomináveis e uma língua florida de tropos mas cancerosa de calúnias. Eu me limitei a deixar passar a onda de burrice e perversidade. Com a tranquilidade que me conferia a perfeita inocência em tudo isso, esperei em silêncio. (...) Não se preocupe com o caso. Os meus amigos sabem que eu nasci tão bem dotada para o sofrimento que quando me fazem alguma barbaridade é o mesmo que se atirassem um peixe ao oceano para se afogar...¹⁷

Embora afirme ter suportado todo esse episódio com paciência e resignação, é de se supor que a contestação ao seu nome como merecedora do prêmio, as justificativas que a baseiam e a controvérsia em que se vê envolvida muito incomodaram Cecília Meireles. Isso fica evidente quando se percebe que, antes mesmo de saber que o parecer da comissão seria impugnado, Cecília já relatava ao amigo português José Osório de Oliveira sua preocupação e pessimismo diante da recepção à sua poesia:

As novidades por aqui não são muitas. A mais notável foi a Academia conceder-me o prêmio de poesia. Ou melhor, o relator do parecer conceder-mo (Cassiano Ricardo) com a solidariedade de G. de Almeida e do Luso. Mas, depois de lido o parecer (que é extraordinariamente convincente) o Fernando Magalhães, que é um bom ginecologista, mas meu inimigo, só porque não aplaudo a sua retórica, pediu vista do mesmo. Para que, não sei. 5ª. feira já se saberá. Coisas destas me levam sempre mais à certeza de que o Brasil não é minha terra. O meu livro de versos, esse que vai sair editado pela Ocidente (e que é um livro velho e sem graça) é dedicado aos meus amigos portugueses. V. se ri do meu afecto, eu sei. Mas o Brasil é paragem sem ternura, onde eu nem gostaria de morrer. Si morrer antes de V., os meus originais todos lhe serão enviados. V. continuará a ser meu empresário ou secretário. Mas não quero mãos daqui sobre os meus papéis. (A tirada está grandiloquente, e parece de ópera – mas é sincera, e você deve dar-

¹⁷ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 31 de maio de 1939, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

me atenção). Mas não desejo que lhe fique uma impressão trágica, com este bilhete, que era, a princípio, apenas uma espécie de abraço saudoso, agradecido e amigo, deste apartamento cheio de solidão, até o seu, que sonho cheio de alegria.¹⁸

Percebe-se ser problemática para Cecília a dinâmica que envolve a aceitação de sua obra no Brasil. Receosa do pedido feito por Fernando Magalhães, a autora revela, como ela mesma admite, com certo tom dramático e até exagerado, aquelas que seriam algumas de suas impressões e apreensões sobre sua relação com a crítica brasileira, afirmando que, comparativamente, sentia-se mais à vontade com os portugueses do que com os próprios brasileiros. Isso se reflete, por exemplo, na expressiva contribuição da autora em revistas portuguesas ou ainda em sua participação na imprensa lusitana, fosse publicando textos ou sendo tema de notícias. Diferentemente do Brasil, em que a autora participou com mais efetividade apenas da revista *Festa*, um levantamento inicial aponta que Cecília Meireles publicou textos em, pelo menos, sete revistas portuguesas: *Presença*, *Revista de Portugal*, *Ocidente*, *Atlântico*, *Távola Redonda*, *Lusíada* e *Aventura*. Há ainda, em alguns desses periódicos, recensões críticas à sua obra, e poemas publicados em dois semanários (*O Diabo* e *Fradique*). Além disso, a poeta brasileira esteve presente em, no mínimo, três jornais de grande circulação entre os anos de 1934 (sua primeira viagem a Portugal) e 1964 (ano de sua morte): *Diário de Notícias* (em que lançou nove crônicas de viagem, em 1956), *Diário de Lisboa* e *Diário Popular*.

Como se constata, trata-se de uma significativa contribuição e que demonstra o espaço e o reconhecimento alcançados por Cecília Meireles em Portugal. Sua ligação com o país que, primeiramente, ocorreu por questões familiares e hereditárias, reconfigurou-se quando a autora percebeu que sua poesia encontrava boa recepção em meio ao universo literário português e, a partir de então, pôde nele se integrar. Tal movimento se intensificou na década de 30, quando Cecília esteve pela primeira vez em Portugal para proferir conferências, e quando seus primeiros poemas foram editados em uma revista lusitana, nesse caso, a *Presença*. Certamente o estabelecimento de ligações afetivas e literárias com personalidades lusitanas muito contribuiu para que a autora se sentisse acolhida em meio aos

¹⁸ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

portugueses, afinal há o registro de correspondências entre Cecília e escritores como Armando Côrtes-Rodrigues, Adolfo Casais Monteiro, José Osório de Oliveira, Alberto de Serpa, Carlos de Passos, Vitorino Nemésio, Jaime Cortesão, João de Barros, Maria Valupi, além dos pintores Diogo de Macedo e Maria Helena Vieira da Silva, quase todos envolvidos direta ou indiretamente com as publicações anteriormente citadas. O que se forma, portanto, é uma verdadeira teia de relações literárias que ajudam a divulgar a obra de Cecília Meireles em Portugal, ao mesmo tempo em que acolhem e celebram a sua poesia.

Dessa maneira, se, no Brasil, a poesia cecilianiana era recebida com certa desconfiança ou estranhamento, em Portugal, ela encontrou abertura aproveitando-se das características que o modernismo ali adquirira. Como afirma Fernando Cristovão,

O tardio reconhecimento da poetisa de *Mar Absoluto* por parte da crítica brasileira parece dever-se fundamentalmente à conjugação de dois factores: um equívoco sobre a não-brasilidade da maior parte dos seus poemas, aliado à estranheza pela posição de espiritualismo e independência (sua e do grupo de *Festa*, onde se evidenciara), em relação ao empenhamento “arlequinal” dos poetas dominantes em 22, e por alguns interpretada como antimodernista. Do lado português, para além do factual histórico atrás referido, e do mesmo equívoco de não-brasilidade, a simpatia veio-lhe fundamentalmente do gosto por uma poesia “absoluta”, como diria Cunha Leão, de dimensões universais e tonalidade simbolista. (CRISTOVÃO, 1983, p. 287).

Atualmente, a questão de uma “não-brasilidade” da poesia de Cecília Meireles também parece superada quando se colocam em perspectiva livros como o *Romanceiro da Inconfidência*, em que o tempo histórico brasileiro e elementos universais como a liberdade e a censura à injustiça conjugam-se em perfeita harmonia. O que se percebe, portanto, é que não se trata de atribuir a Cecília uma “lusitanidade” que rouba-lhe a “brasilidade”, mas sim destacar que, em Portugal, a boa recepção às suas obras e os laços afetivos pareciam encurtar o distanciamento (experimentado no Brasil) entre sua poesia, o público e a crítica. Prova disso é a participação de Cecília nas revistas literárias portuguesas, o que ajuda a reconstituir sua aproximação tanto com os movimentos literários quanto com as personalidades lusitanas. Trata-se, como se verá a seguir, de um importante capítulo na divulgação

e integração de sua obra em solo português, bem como evidência da apreciação crítica que ali recebia.

2. CECÍLIA MEIRELES E A LITERATURA EM PERIÓDICOS PORTUGUESES

Se as origens do periódico remontam ao século XVII, na França, com o surgimento do *Journal des Sçavans* (cf. MARTINS, A.L., 2008, pp. 38-39), sua disseminação e popularização Europa afora fariam com que, no século XX, por exemplo, apenas no segmento literário, Portugal contasse com mais de duzentos títulos de revistas e jornais. (cf. ROCHA, 1985, p. 21). Segundo Clara Rocha, isso equivale a dizer que, entre 1900 e 1985, houve uma média de 2,5 revistas lançadas anualmente. (cf. Idem, ibidem). Trata-se de um número relevante e que denota o quão atrativo esse tipo de publicação tornara-se àquela altura.

Muito semelhante ao que ocorria em Portugal, as revistas também disseminaram-se com mais ênfase no Brasil no final do século XIX, como afirma Ana Luiza Martins:

Por volta de 1890, a inexistência de uma indústria livreira conferiu, especialmente às revistas, a função de suporte adequado para a veiculação da imagem de um novo Brasil. (...) Não seria abusivo admitir para aqueles idos que – tanto quanto o jornal, porém, mais que o livro –, a revista era o instrumento eficaz de propagação de valores culturais, dado seu caráter de impresso do momento, condensado, ligeiro e de fácil consumo. (MARTINS, 2008, pp. 26-27)

Isso porque, enquanto a compra de um livro ainda era um ato dispendioso, a revista literária tornava-se (principalmente em edições mais simples) mais barata e acessível. Enquanto o livro destinava-se à consagração e comercialização de poetas já reconhecidos, a revista poderia divulgar autores novos. No caso do Brasil, por exemplo, evidencia-se que a *Semana de Arte Moderna*, em 22, incentivou ainda mais a edição de revistas, que, naquele momento, destinavam-se a divulgar os ideais e as orientações estéticas dos novos grupos de artistas que surgiam. Dessa forma, os periódicos brasileiros, oriundos, principalmente, do eixo Rio-São Paulo¹⁹, abrigaram, ao longo da década de 20, esses grupos de escritores e reverberaram os ecos da *Semana*, propiciando aos artistas um espaço de diálogo e interação com um público ainda resistente a muitas das inovações propostas. Nesse contexto, era

¹⁹ Citem-se como exemplos paulistas: *Klaxon* (1922-1923), *Novíssima* (1923-1925) e *Revista de Antropofagia* (1928-1929). No Rio, surgiram *Estética* (1924-1925), *Revista do Brasil* (1926-1927) e *Festa* (1927-1929).

papel desempenhado pelo periódico revelar as diretrizes assumidas pelos movimentos artísticos que despontavam, principalmente no modernismo, tornando-se um meio de consolidação desses grupos recém-surgidos. Como afirma Clara Rocha:

A revista surge geralmente como lugar de afirmação dum grupo – que pode constituir-se como geração, tendência ou mesmo vanguarda, mas não forçosamente. Isto é: como lugar de encontro dos espíritos criadores mais significativos dum momento (...) ou então daqueles que, ainda desconhecidos do público, pretendem lançar-se no meio literário através dum órgão colectivo. (idem, pp. 33-34).

Por isso, pode-se dizer que as revistas cumpriram um duplo papel que satisfazia tanto aos interesses individuais, quanto coletivos, afinal elas proporcionavam aos escritores um espaço de divulgação de sua obra e também propagavam os ideais dos grupos e movimentos nascentes. Além disso, outro fator importante das revistas (e que poderia atrair escritores e leitores) era facilitar o processo de comunicação, estabelecendo um diálogo mais eficiente entre autor, seus companheiros de publicação, autores adeptos de outros movimentos e o público em geral. Nas palavras de E.M. de Melo e Castro, no artigo “As revistas dos novíssimos”,

as revistas constituem uma via mais fácil, mais aliciante e talvez mais rápida de comunicação que o livro. (...) Uma revista é geralmente um projecto aberto já que a publicação de vários números faz com que não se esgotem de uma vez as possibilidades de contactar e comunicar. Resumindo, poder-se-ia dizer em termos de comunicação, que a revista é um projecto coletivo e que se dirige a uma coletividade, (a dos leitores), enquanto o livro pode ser sempre entendido como uma arguição individual a essa colectividade. (MELO E CASTRO, 1979, p. 59).

Cedendo espaço a seções de cartas e comentários (dos próprios editores ou de leitores externos), as revistas iam encontrando mecanismos para tornar mais efetivo e aberto o diálogo entre seus “consumidores” e os autores. Além do mais, caracterizando-se como um “projeto coletivo”, a revista literária tornava-se mais plural e receptiva enquanto abrigava contribuições das mais diferentes áreas. Uma publicação poderia, por exemplo, reunir escritores, críticos literários, artistas plásticos e personalidades relevantes no cenário cultural ou social.

Nesse sentido, o papel da crítica assumia especial relevância, uma vez que o periódico acabava tornando-se também um formador de opinião, elegendo critérios do que era “bom” ou “ruim”, selecionando a informação e demarcando determinados aspectos ideológicos, estéticos e literários que esperava serem assimilados pelos leitores. Cabia à revista, portanto, atuar em pelo menos três vertentes principais, no que concernia à recepção de obras, autores e produtos artísticos: no *estímulo*, na *correção* e na *censura* (cf. ROCHA, 1985, p. 55). Forma-se, então, uma verdadeira rede de contatos sociais e literários que, muitas vezes, ditava aquilo que seria ou não apreciado por determinada revista, acontecendo de uma revista dar destaque positivo (estímulo) a obras de autores que lhe eram próximos e censurar os livros novos de autores rivais, num movimento em que se desenham “revistas *marcantes*” (ideologicamente falando) e certos “colaboradores *marcados*.” (idem, p. 60). Isso seria verificável também no modernismo brasileiro quando, por exemplo, se defendia ou atacava uma revista como *Festa*, conforme visto anteriormente. Uma tomada de posição pendente a um ou outro lado estaria diretamente relacionada à postura ideológica assumida pelo crítico: simpático a um movimento de ruptura e destruição, ele certamente enxergaria essa publicação negativamente, tomando-a sob um viés tradicionalista e passadista.

Além das resenhas a livros – um tipo de crítica mais aberta e direta – a simples publicação de textos de um determinado autor também se configurava como um tipo de endosso, contribuindo para a promoção do respectivo escritor e de sua obra. Mas o contrário também era possível. No tocante a autores renomados, sua participação atestava a qualidade da revista, ao mesmo tempo em que a colocava ainda mais em evidência.

Observa-se que, no caso de Cecília Meireles, os dois cenários são possíveis. É de se supor que, para a autora, ter seus poemas editados em periódicos portugueses configurava-se como um tipo de divulgação que lhe conferia notoriedade em círculos literários fora do Brasil. Afinal, afastada dos intelectuais paulistas e do *boom* causado por suas publicações, Cecília atuou de forma mais discreta nas revistas brasileiras, atendo-se, como visto antes, a publicações cariocas como a revista *Festa*. Porém, às revistas lusitanas também interessava ter em seu rol de contribuições o nome de Cecília graças ao prestígio que a autora possuía em Portugal desde que ali proferira conferências em 1934. Nota-se também que,

embora Cecília Meireles jamais tenha assumido pertencer de fato a alguma corrente ou movimento literário, sua aproximação e convergência a certas publicações portuguesas justifica-se em grande parte por dois motivos: simpatia pela postura ideológica assumida pelas publicações (o que leva à adequação de sua poesia à linha editorial seguida por elas), e as relações pessoais com muitos dos editores e redatores portugueses, que, como demonstrado anteriormente, sempre foram simpáticos à obra ceciliana. Dessa forma, como explicita Clara Rocha, as revistas lusitanas atuavam na “selecção, valoração, reavaliação e a consagração de autores, obras e movimentos.” (idem, p. 99). Cecília foi parte integrante desse sistema e, como se verá adiante, logrou êxito ao longo de sua participação em alguns dos principais periódicos literários de Portugal.

2.1. *Presença*: a tradição como herança

Se, em agosto de 1927, *Festa* surgiu no Brasil, em março do mesmo ano, os escritores José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca fundavam, em Coimbra, a revista *Presença*. Editada ao longo de 13 anos, a publicação contou com duas séries: a primeira composta por 54 números editados entre 1927 e 1938, e a segunda com apenas dois números, publicados entre 1939 e 1940. Embora os três idealizadores assumissem igualmente cargos de direção, José Régio acabou se tornando o grande mentor do grupo, assumindo extensa colaboração e delimitando com maior autoridade as diretrizes ideológicas e estéticas da revista. Tal fato seria assinalado pelo próprio Gaspar Simões, em *História do movimento da “Presença”*: “Foi a José Régio, realmente, que a geração da *Presença* confiou o estandarte da sua revista.” (SIMÕES, 1958, p. 20). O suposto destaque excessivo da figura de Régio causaria, em 1930, a primeira cisão do grupo. Afastar-se-iam o diretor Branquinho da Fonseca e os colaboradores Edmundo de Bettencourt e Adolfo Rocha (Miguel Torga).

Em 1931, o poeta Adolfo Casais Monteiro passou a ocupar o cargo de diretor deixado por Branquinho da Fonseca. Sua atuação tornou-se relevante no que diz respeito à abertura da *Presença* para divulgação da literatura estrangeira, inclusive a brasileira:

A aproximação com os poetas do Brasil data igualmente desta fase [1931-1935]. É Adolfo Casais Monteiro quem mais trabalha nessa

aproximação. Ribeiro Couto propõe-se editar nas nossas edições, que muito lhe agradam, o seu livro *Província*, e Cecília Meireles, Jorge de Lima, etc. colaboram na *Presença*. (idem, p. 60)

De fato, uma das preocupações mais latentes do periódico seria a expansão das fronteiras culturais portuguesas, atuando na recepção e veiculação da arte estrangeira, notadamente das literaturas francesa, italiana, russa e brasileira. Quanto a Cecília Meireles, essa se faria presente em dois números da revista: nº 45, de junho de 1935 e 53-54, de novembro de 1938.

Além da recepção favorável concedida a escritores estrangeiros, *Presença* evidenciava-se como uma publicação que, assim como *Festa*, acolhia amigavelmente uma poética desvinculada, à primeira vista, dos movimentos de vanguarda modernistas, como era o caso da poesia de Cecília. Isso porque, apesar de tornar-se um importante meio de promoção dos escritores ligados a *Orpheu* (geração surgida doze anos antes), o movimento presencista acabou tendo o título de “segundo tempo modernista”, contestado graças à linha diretiva assumida ao longo de seu desenvolvimento. Embora admitisse a importância dos “rapazes de *Orpheu*”, responsáveis, segundo Gaspar Simões, por “acordar a dormente literatura nacional com um beliscão salutar” (idem, p. 18), e reivindicasse Almada Negreiros, Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa como “mestres” contemporâneos, o grupo presencista acabou assumindo posturas que, na opinião de críticos como Eduardo Lourenço, o afastam do movimento órfico, levando a “converter o falso filho num autêntico rival.” (LOURENÇO, 2003, p. 149).

Já em seu artigo de abertura ao primeiro número da revista, “Literatura viva”, datado de 1927, José Régio definia um conceito de arte pautado em dois parâmetros principais: a “originalidade” e a “sinceridade”, sendo que, para ele, a falta desses dois elementos seriam vícios que inferiorizavam a literatura portuguesa de sua época. Por isso, explicava: “Em arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística. A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe.” (RÉGIO, 1927, nº 1, p. 1).²⁰ Dessa maneira, o conceito de “obra viva” colocava em destaque a individualidade do artista, salientando os traços de originalidade, personalidade e estilo que se imprimem à

²⁰ Todas as citações de textos da *Presença* foram retiradas da edição fac-similada, em três tomos. (*Presença*. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto, 1993.)

arte. Para Régio, a “literatura viva” seria, então, aquela em que “o artista insuflou a sua própria vida e que por isso mesmo passa a viver de vida própria.” (idem, ibidem), diferente do que designava de “literatura profissional”, em que apenas se reproduziam fórmulas e modos de escrita fáceis e populares, sem imprimir-lhes a autonomia necessária à verdadeira arte.

Percebe-se que o enfoque concedido à subjetividade e à individualidade da criação literária, apontado já no editorial de abertura da revista, seria ponto fulcral ao longo da *Presença*. O tema seria retomado por José Régio no texto “Literatura livresca e literatura viva”, publicado na edição nº 9, de fevereiro de 1928. Nele, a individualidade seria levantada a partir da integração da literatura na esfera conjunta das artes, pois para Régio ela deveria ser encarada como as demais artes (pintura, dança ou música) e, como tal, caracterizava-se pela “re-criação individual do mundo”, uma vez que na “obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista.” (RÉGIO, 1928, nº 9, p. 2). Observa-se que o autor/artista adquire uma espécie de “aura”, configurando-se como intérprete do mundo à sua volta, lembrando a todos, que “o escritor antes de ser o homem que se exprime pela palavra escrita é o homem que sente e pensa na complexidade dos seus dons.” (SIMÕES, 1958, p.17). Essa referência à sensibilidade do artista, tornando-o capaz de transformar suas emoções e visão de mundo em objeto de fruição estética, seria, para Fernando Guimarães, como explicitado no texto “Entre vanguarda e tradição: a *Presença*”, marca de uma “abertura para uma valorização subjectivista da criação artística incompatível, aliás, com os pressupostos do Futurismo ou outras intenções de vanguarda.” (GUIMARÃES, 1982, p.74). Para o autor, o que o grupo presencista realizou foi uma recuperação da tradição através da “‘feição individualista’ que amolda a criação artística.” (idem, p.79).

Essa perspectiva de enxergar o texto literário como as demais expressões artísticas, mediado pela subjetividade e personalidade de um sujeito, visando sempre ao fim estético, acabou por diminuir o envolvimento do grupo presencista com questões externas à literatura, fossem elas políticas ou sociais. Como afirmava Régio, “o ideal do Artista nada tem com o do moralista, do patriota, do crente, ou do cidadão (...) A finalidade da Obra será, consciente ou inconscientemente, a *finalidade estética*.” (RÉGIO, 1928, nº 9, p. 2, *grifos nossos*). Portanto, *Presença* acaba por aproximar-se da visão expressa também por Cecília em *Carta Del Brasil*,

quando manifesta o desejo de uma arte sem direções partidárias, movida somente pelas forças da criação artística. Afinal, como ressalta Simões, o movimento buscava “a independência da literatura e da arte de todos os interesses de ordem política, social, moral, religiosa, publicitária, etc. e acima de tudo a finalidade sem fim da arte.” (SIMÕES, 1958, p. 40) Todavia, o próprio Gaspar Simões reconhecia que o princípio enunciado por Régio de uma “Arte pela Arte” levou gerações posteriores a acusarem os presencistas de certo “alheamento” e afastamento das questões históricas pertinentes à sua época, fato que o próprio autor parece não contestar, mas antes justificar, como se vê abaixo:

Em Coimbra, os rapazes chegados aos vinte e cinco anos, ou em vésperas dessa meta da plena juventude, ainda viviam sob o influxo de uma liberdade que permitia acreditar numa independência total da literatura e da arte relativamente à política e aos destinos da sociedade humana. E foi por isso que puderam dar-se ao luxo de exigir que os deixassem em paz com revoluções e aspirações políticas, confiantes num futuro de que não previam os trágicos horizontes. (idem, p.33).

Dessa forma, o movimento da *Presença* se arrogava o direito de cultivar uma arte, acima de tudo, pautada pelo individualismo criador, valorizando a subjetividade e o estilo do artista, sem que houvesse a obrigatoriedade de refletir as angústias ou necessidades de seu tempo. Deriva daí, exposta nas páginas de sua revista, uma literatura voltada para temas variados, mas explorando de forma muito contundente o caráter confessional, o próprio “eu”, o lirismo amoroso, ou, como assinalou Eduardo Lourenço, o caráter eminentemente pessoal do drama de alguém e com alguém (cf. LOURENÇO, 2003, p. 141). Essa conjuntura de aspectos, além do que define como “psicologismo” no modo de análise e crítica dos presencistas a respeito de *Orpheu*, em especial da poesia de Fernando Pessoa, levaram Eduardo Lourenço a publicar, na década de 60, talvez o mais polêmico texto sobre *Presença* e um dos mais comentados ensaios de sua carreira: “*Presença*” ou a contrarrevolução do modernismo português? Nele, o autor desconstrói o que ele chama de “autêntico lugar-comum da historiografia e da crítica literárias” (idem, p. 225), que consistia na definição do movimento presencista como segundo tempo modernista, continuador de *Orpheu*. Na opinião de Lourenço, as obras dos autores de *Presença* apresentavam antes de qualquer ligação com o Modernismo, “uma religação ao fluir tradicional da poesia portuguesa”, configurando-se como *reflexão sobre o*

Modernismo e, simultaneamente, *refracção do Modernismo*, (idem, p.149) e por isso, mereceria muito mais a designação de “*Contra-Revolução do Modernismo*.” (cf. idem, ibidem).

Como se nota, o ensaio de Lourenço instiga um tipo de reflexão semelhante à de Antonio Candido quando define o grupo *Festa* como movimento “fora” do modernismo. Percebe-se, portanto, que processo semelhante ao de Portugal ocorreu também no Brasil, uma vez que, em contexto brasileiro, os “genuinamente” modernos seriam os vanguardistas participantes da Semana de 22, ativos, posteriormente, em movimentos como o Pau-Brasil e a Antropofagia. Da mesma forma, ao comparar a poesia de Fernando Pessoa com a de José Régio, Lourenço observa um senso de modernidade muito mais autêntico no primeiro, ressaltando a distância existente entre *Orpheu* e *Presença*, em termos de inovações e rupturas. Tal antagonismo revela o caráter ambíguo do fenómeno moderno (tanto no Brasil quanto em Portugal), que expõe fenómenos artísticos percebidos como “contraditórios” convivendo paralelamente.²¹

Observa-se que, além de valorizar a individualidade e a personalidade poética, (exaltando os preceitos de *autenticidade* e *originalidade*, presentes na “literatura viva”), e buscar uma literatura muito mais voltada ao fim estético do que ao reflexo de um pretenso “realismo”, o grupo *Presença* também defendia a liberdade de não se filiar a grupos e escolas, talvez justamente tentando evitar as “prisões em programas renovadores”, que Cecília Meireles apontava em *Notícia da atual poesia brasileira*. Por isso, segundo Clara Rocha, “os responsáveis pela *Presença* recusam qualquer filiação em escolas ou partidos, admitindo colaboração de diversas proveniências.” (ROCHA, 1985, p. 401). Tal recusa permitiu também que o grupo se sentisse à vontade para admirar a arte do presente e do passado, sem uma ruptura definitiva com a literatura precedente, como atesta Gaspar Simões:

Presença não rompia anarquicamente com o passado, embora estivesse pronta a eleger os seus mestres entre os ‘futuristas’ malsinados pela imprensa lisboeta. Respeitava igualmente Camões e Pascoais, para tanto bastava que a sua literatura fosse mais viva que livresca. (...) O conceito de ‘literatura viva’ não obrigava os *presencistas* a repudiar a lição do passado. (SIMÕES, 1958, p. 38).

²¹ Não é proposta da presente tese verificar se *Presença* foi mais ou menos moderna que *Orpheu*. O que se busca demonstrar é que a poesia de Cecília Meireles acabou encontrando uma boa recepção em Portugal graças a movimentos como o presencista, que instigavam a divulgação de uma poesia tida, sob vários aspectos, como continuadora da tradição.

A ligação com os “mestres” do passado é abordada no segundo número da *Presença*, publicado em março de 1927, no artigo “Classicismo e Modernismo”, também assinado por José Régio. Todavia, antes de estabelecer um embate entre os “valores que não querem morrer” e os “valores que desejam surgir” (conforme denominação ceciliana), Régio propunha uma expansão e generalização do conceito de “clássico”. Ao afirmar que “tudo o que em Arte é verdadeiramente superior – [é] clássico” (RÉGIO, 1927, nº 2, p.1), o autor buscou encontrar uma compatibilidade entre o clássico e o moderno, chegando a admitir que o “modernismo superior é individualista e clássico”, uma vez que se considera clássica “toda a obra de Arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização.” (idem, p. 2). Ao definir o clássico como uma obra atemporal que condensa as maiores virtudes e engenhos de um individualismo criador, *Presença* assumiu um discurso conciliador que permitia, por exemplo, uma convivência harmônica, ao longo das páginas de suas revistas, entre Gil Vicente, Camões, Antero, Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Tal postura conciliatória confirma a teoria de Fernando Guimarães, de que os valores da *Presença* se revelam através de “duas linhas de desenvolvimento, talvez aparentemente antagônicas: a da tradição e a da vanguarda”, acrescentando que “foi em face deste duplo apelo que a geração presencista teve de se afirmar.” (GUIMARÃES, 1982, p. 70). Assim como *Festa*, portanto, a revista coimbrã caracterizava-se como um periódico que se instaurou no contexto modernista, mas que estabeleceu um diálogo aberto com manifestações artísticas tidas como tradicionais ou perpetuadoras de valores que poderiam ser vistos como ultrapassados.

Dessa forma, supõe-se que vários foram os fatores que levaram Cecília Meireles a contribuir com *Presença*, afinal tratava-se de uma publicação representativa em Portugal, dirigida por Adolfo Casais Monteiro, com quem a poeta possuía um vínculo, e que, além de tudo, defendia um programa coerente com o estilo ceciliano. Nesse contexto, a revista *Presença* acolheu pela primeira vez a poesia de Cecília Meireles em junho de 1935, na edição nº 45, em uma seção

denominada “Poetas brasileiros”, na qual três poemas da autora foram apresentados: “Cantiga”, “Amor” e “Descrição”²².

O primeiro deles – “Cantiga” –, embora tenha seu título alterado com a publicação do texto em *Viagem*, registra uma constante na poesia ceciliana. Afinal, ao longo de sua obra, mais de setenta poemas levam no título termos como “canção”, “cantiga” ou “cantar”. Tal registro denota o diálogo da autora com formas poéticas tradicionais, além de traduzir sua preocupação com a musicalidade e a sonoridade, fatores também presentes nesse poema publicado em *Presença*:

No fio da respiração,
rola a minha vida monótona,
rola o peso do meu coração.

Tu não vês o jogo perdendo-se
como as palavras de uma canção:

Passas longe, entre nuvens rápidas,
com tantas estrelas na mão...

Ah!
para que serve o fio trêmulo
em que rola o meu coração?
(MEIRELES, 2001, p. 247)

Embora não obedeça a um esquema métrico preciso, alternando versos de oito e nove sílabas, o poema alcança musicalidade nas rimas favorecidas pelo predominante esquema de dísticos. Observa-se que, na primeira estrofe, há a evocação da simbologia do “fio”, esse “agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 430) representando aquilo que conduz à essência mais profunda do eu poético. Dessa forma, vê-se um “eu” que se sente tomado por uma sensação de melancolia, para quem o existir ganha contornos apáticos. Consciente de que somente ele mesmo entende esse acontecimento, o sujeito dirige-se, na sequência, a um interlocutor que parece caracterizar-se como seu oposto. Pode-se notar que, enquanto para o eu lírico, que percebe tudo com muita clareza, a vida parece taciturna, o “tu”, que permanece alheio e inocente, tendo como único objetivo “passar”, acaba não

²² Em 1939, os mesmos poemas seriam editados na obra *Viagem*, mas, com exceção do último, teriam seus títulos alterados: “Cantiga” tornar-se-ia “Fio” e “Amor” seria renomeado como “Êxtase”. Optou-se por tomar a edição da *Poesia completa* (Nova Fronteira, 2001) da autora como referência nas citações aos textos publicados na revista *Presença*.

percebendo que o jogo se perde (talvez a própria vida, a união ou o amor). Portanto, se na primeira estrofe há uma *proposição* e, nas seguintes, uma *antítese*, a última estrofe apresenta-se como *síntese*, já que, após a observação de seu interlocutor, o próprio sujeito se modifica, questionando-se sobre sua condição e sobre o que o afasta do outro. Por isso, o que antes era tomado como constatação (“no fio da respiração / rola o peso do meu coração”) passa a ser indagação (“para que serve o fio trêmulo / em que rola o meu coração?”), podendo-se pensar também que o fio que conecta o próprio sujeito às suas emoções e, possivelmente, ao outro, agora passa a se mostrar “trêmulo”, abalado. Desta forma, neste breve poema, o último verso não procura encontrar uma resposta definitiva para a angústia que assola o eu poético, mas sim estabelecer um espaço limítrofe entre aquele que sente e pensa e aquele que torna sua consciência livre, deslizando e escapando às amarras racionais e emocionais que, eventualmente, poderiam prendê-lo. Observa-se que o poema, abordando um tema de caráter mais universal, obedece ao preceito presencista da defesa de uma arte “*intemporal*, ‘inacessível às condições do tempo e do espaço’” (ROCHA, 1985, p.403), o que também acontece com os outros dois textos publicados: “Amor” e “Descrição”. Sobre esses, pode-se perceber que se alinham a dois segmentos temáticos caros à *Presença*, conforme observado por Clara Rocha: o “lirismo amoroso” e a “poesia de dispersão” (cf. *idem*, pp. 411-428).

Em “Amor”, há a presença marcante de um “tu”, figura recorrente na poética de Cecília Meireles, ao qual o “eu” se dirige numa série de imprecações: “Deixa-te estar embalado no mar noturno / onde se apaga e acende a salvação. / Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma (...)” (MEIRELES, 2001, p. 255) Recorrendo a uma estrutura paralelística (“Deixa-te” e posteriormente “Nem”), o poema constrói-se a partir de imagens que sugerem fluidez e vagueza, uma vez que todas as súplicas do eu lírico se dão no sentido de clamar pela superação de qualquer resquício da existência física, objetiva, “real”: “Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade. / Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai. / Nós somos um tênue pólen dos mundos...” (*idem*, *ibidem*).

Só o desprendimento absoluto pode conduzir à dispersão e transcendência almejadas. Por isso, essa espécie de renúncia à humanidade conduz a um entre-lugar, em que é possível se perceber como parte de um macrocosmo: “Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos. / Nem é preciso dormir, para a

imaginação desmanchar-se em figuras ambíguas. / Nem é preciso fazer nada, para *se estar na alma de tudo.*” (idem, ibidem, *grifos nossos*). Os versos iniciados com um advérbio de negação sugerem que, ao se alcançar tal estado contemplativo, desencadeia-se um processo quase natural, que demanda pouco esforço, de fusão e dispersão total em outros elementos, iniciado com a percepção de ser um “tênue pólen dos mundos” até que se esteja na “alma de tudo”. Tal circunstância é exaltada ainda mais nos versos finais: “Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno / e afoga a boca da vontade e os seus pedidos...” (idem, ibidem). O poema traça, portanto, um percurso em meio a uma série de símbolos (“mar noturno”, “sonho sem forma”, “água gerando círculos”) que conduzem a um processo de transcendência culminado na renúncia final: “Não é preciso querer mais.” A imagem do “beijo eterno” sela tal destino e é capaz de minar quaisquer vontades ou desejos, vestígios que se oporiam ao nível de sublimação alcançado.

Por fim, “Descrição”, terceiro poema a integrar as páginas dessa edição da *Presença*, explora de maneira mais veemente o “*eu solitário*”, outra vertente percebida ao longo das publicações da revista (cf. ROCHA, 1985, p. 407), a partir de um viés melancólico e concatenando vários dos símbolos presentes na poética ceciliana, tais como a água, a noite e as estrelas. A partir da montagem de um cenário natural composto da “Água clara que cai sobre pedras escuras / e que, só pelo som, deixa ver como é fria” e da “noite por onde passam grandes estrelas puras” (idem, p. 264), enunciam-se uma série de elementos unidos pela característica de “não-ser”, pela incompletude: “Há um pensamento esperando que se forme uma alegria. / Há um gesto acorrentado e uma voz sem coragem, / e um amor que não sabe onde é que anda o seu dia.” (idem, ibidem). O que surge, então, é uma contradição entre os conflitos enumerados e a natureza que se mantém impassível, apenas seguindo seu curso eterno: “E a água cai, refletindo estrelas, céu, folhagem... / *Cai para sempre!*” (idem, ibidem, *grifos nossos*) Como elo entre essas duas instâncias aparentemente opostas, surgem “duas mãos” que mergulham “com tristeza” na água para que se constate nelas, enfim, um “esplendor e uma inútil beleza.” (idem, ibidem). Afinal, o movimento das mãos que gera uma “água imprecisa” em um terno “nascer e deslizar” torna-se apenas um desenho vago, que não altera a harmonia e a constância da natureza. Assim, a “descrição” ceciliana

revela uma paisagem inalterável, a água que permanentemente irá fluir, mesmo que em torno dela reverberem as agitações humanas.

Três anos após a publicação desses poemas, Cecília Meireles voltaria a ocupar as páginas da *Presença* em novembro de 1938, na edição nº 53-54 da revista. Porém, em sua segunda participação, ser-lhe-ia concedida maior visibilidade e reconhecimento: um número maior de poemas seria publicado (sete, no total) em uma seção criada especialmente para esse fim (intitulada “Alguns poemas de Cecília Meireles”) e contando ainda com uma pequena nota introdutória de José Régio, grande mentor do grupo presencista. Embora sucinta, a espécie de apresentação ensejada por Régio possui um teor de crítica à pouca divulgação da obra de Cecília em Portugal, ao mesmo tempo em que enaltece o valor de sua poesia:

Já se sabe muito em Portugal que o Brasil tem hoje bons poetas e bons romancistas. Já os nomes dos maiores nos são familiares e queridos. Jorge Amado, você que escreveu as páginas admiráveis do *Jubiabá*, deixe-me salientar o seu nome (...) Ora uma coisa que me espanta é não ter ainda encontrado o nome de Cecília Meireles a-par dos de tantos bons poetas brasileiros. Deve ser isso desconhecimento meu: Porque há nos versos de Cecília Meireles uma graça poética e um dom de universalidade que qualquer dos seus maiores compatriotas lhe pode invejar. *Presença* honra-se publicando um ramo dos seus versos iluminados de intenção e ritmo. Acaso é vulgar – pergunto – ler a gente, nos dias de hoje, versos assim poéticos? (RÉGIO, 1938, nº 53-54, p.2)

O que se percebe, então, é que ainda antes da publicação de *Viagem* (ocorrida em 1939), obra que renderia a Cecília Meireles o já mencionado polêmico prêmio da Academia Brasileira de Letras e a destacaria no cenário literário brasileiro, José Régio já exaltava suas qualidades poéticas, observando, em Cecília, características que se ajustavam ao ideário do movimento da *Presença*. Além disso, o questionamento final acerca da incompatibilidade de sua época e a leitura de “versos *assim poéticos*” deixa entrever um elogio e uma defesa do lirismo, ainda que, para alguns, esse parecesse algo obsoleto, face à era moderna.

Logo em seguida à nota introdutória, surgem os poemas que se dividem em cerca de três páginas da revista. Dos sete textos, dois seriam publicados, posteriormente, em *Viagem*, quatro surgiriam na obra *Vaga Música*, de 1942, e um deles apareceria em *Mar Absoluto*, de 1945, o que sugere um processo contínuo de escrita por parte da autora e indica uma posterior organização e seleção dos

poemas para publicação em livro. “Anunciação”, primeiro texto da série, integra o livro *Viagem* e reflete uma característica marcante da poesia de Cecília Meireles, escolhida para figurar na *Presença*: a referência a elementos relacionados ao universo marítimo. Nesse poema, por exemplo, há menção a “navios”, ao “vento” que movimentava cordas e velas da embarcação, “areias”, “nuvens”, “espumas”, “remos”, “onda”, “peixes”, elementos simbólicos de fluidez, dispersão e efemeridade:

Do fundo da escuridão nascem vagos navios de ouro,
com as mãos de esquecidos corpos quase desmanchados no vento.
E o vento bate nas cordas, e estremecem as velas opacas,
e a água derrete um brilho fino, que em si mesmo logo se perde.
(MEIRELES, 2001, p. 229)

Como se constata, a poeta constantemente sugere a ideia de dissolução, liquidez, identificada aqui nos “corpos desmanchados no vento” ou na “água [que] derrete um brilho fino” para logo perder-se. Tal processo é conduzido, muitas vezes, numa gradação em que os símbolos primeiramente se vão decompondo, até que o próprio sujeito acabe sendo alvo dessa transformação dissolutiva:

Cessará essa música de sombra, que apenas indica valores de ar.
Não haverá mais nossa vida, talvez não haja nem o pó que fomos.
E a memória de tudo desmanchará suas dunas desertas,

E em navios novos homens eternos navegarão.

Essa espécie de destruição gradativa conduz ao objetivo final de uma “recriação”, em que o sujeito finalmente depara-se com uma eternidade almejada e só obtida após o desprendimento das amarras humanas e físicas. Não por acaso, a definição da obra cecilianiana como “poética” traduz essa capacidade de criar imagens metafóricas altamente sugestivas, sempre traçando um caminho em meio a referências simbólicas e subjetivas. A escolha de um texto em que a figuração do mar fosse central para a construção dos sentidos poéticos também não é fruto do acaso, uma vez que a autora publicava em uma revista portuguesa, inserida em uma cultura de forte apelo a esse elemento.

A mesma interlocução com referências do universo lusíada acontece com o segundo poema a figurar nas páginas da edição nº 53-54 da *Presença*. “Cantiga”, posteriormente editado na obra *Vaga Música* como “A amiga deixada”, retoma o

ideário das cantigas medievais, mas inserindo elementos próprios do universo poético ceciliano. Segundo Maria do Amparo Tavares Maleval, nesse poema “é estabelecida uma das primeiras reflexões da poetisa sobre a existência passada das amigas, a cantarem o abandono, a saudade do amado, nas cantigas chamadas de amigo, finalmente evocadas também pelas rimas em /a/ e /i/.” (MALEVAL, 2003, p. 135). O poema é composto a partir de uma estrutura que se alterna entre a repetição dos versos “Antiga / cantiga / da amiga (...)” (que passa a figurar como uma espécie de refrão), e que recebe, de acordo com a evolução do poema, diferentes complementos. Há a “amiga *deixada*”, a “*chamada*”, “*chegada*”, “*calada*” até a retomada cíclica, na última estrofe, da primeira e mais simbólica designação. Entremeadas a esses “ecos” das cantigas, surgem estrofes que recuperam as imagens de efemeridade, dispersão e fluidez constantes na poesia da autora: “Pérola caída / na praia da vida: / primeiro, perdida / e depois — quebrada. / (...) Partiu como vinha, / leve, alta, sozinha, / — giro de andorinha / na mão da alvorada.” (MEIRELES, 2001, pp. 438-439). A bela metáfora da “pérola caída na praia da vida” associa-se muito bem à fragilidade inerente à figura da amiga: “perdida” e “quebrada”, acaba por apenas desaparecer, pondo termo a um processo de solidão e dissolução que se anunciava desde que foi “deixada”.

A escolha dos poemas publicados para a segunda participação da autora na revista *Presença* deixa entrever ainda mais a proximidade existente entre Cecília Meireles e o universo português. Além da temática do mar e a referência às cantigas medievais, o terceiro poema, “Mulher de pedra”²³, seria editado em *Vaga Música* com uma dedicatória à escritora portuguesa Fernanda de Castro, esposa de Antonio Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional de Portugal. Eles haviam sido os grandes responsáveis pela primeira viagem de Cecília ao país, em 1934, a fim de realizar conferências. A respeito da amiga portuguesa, Cecília afirmou em carta a Fernando de Azevedo em 1934:

tenho uma amiga esperando-me no Estoril. É a poetisa Fernanda de Castro (...) Uma criatura encantadora (...) com o mesmo tóxico que eu tenho no sangue do espírito: deslumbramento pela selva e pelo oceano, loucura pelo sol (...), fome do infinito (...) (MEIRELES *apud* GOUVÊA, 2001, p. 29).

²³ Publicado em *Vaga Música* com o título “A mulher e seu menino”.

Durante a visita de Cecília a Portugal, e após conhecer pessoalmente a amiga, os laços entre as duas escritoras se estreitariam ainda mais e, como nota Leila V.B. Gouvêa, a casa de Fernanda e Ferro passaria a ser “um dos pontos de encontros” entre artistas portugueses e Cecília Meireles. (cf. *idem*, p. 36). A relação afetuosa entre as duas escritoras seria registrada em cartas, mas também através da poesia, como o comprova o texto ceciliano dedicado a Fernanda e, em contrapartida, o poema “Quem pudera, Cecília!” publicado por ela na edição 100 da *Colóquio Letras*, em 1987, e que exalta a figura da poeta brasileira em seu carinho por Portugal e pelas coisas simples do país. Embora nas páginas da revista coimbrã “Mulher de pedra” não seja dedicado a Fernanda, tal poema acaba assumindo relevância especial em sua obra, uma vez que seria o escolhido como homenagem e referência à amiga portuguesa.

Como o título sugere, o poema tem como mote central justamente a “mulher de pedra” que é questionada pelo eu-lírico: “Mulher de pedra / que é do menino / que houve em teu doce / braço divino (...)” (MEIRELES, 2001, p. 439). A percepção da ausência física desse “menino” suscita respostas da “mulher” (marcadas textualmente pelas aspas) que enfatizam uma relação maternal em que a tônica seria a proximidade, a união, mas que, diante da perda do “menino”, acaba sendo marcada pela dor do afastamento e torna-se uma espécie de lamento:

“Vento do tempo
me estremeceu:
ele era pedra
da minha pedra,
mas nunca soube
se era bem meu.
(...)”

Desde o Princípio,
comigo vinha.
Meu Nascimento
nele nasceu.
Foi-se – por onde? –
tudo que eu tinha.

Ele era pedra
da minha pedra,
porém é certo
que nunca soube
se era bem meu...”
(*idem*, p. 440-41)

O poema constrói-se em torno de um jogo em que a mulher referida pode somente ser uma estátua à qual falta uma parte, nesse caso, justamente a criança amparada nos braços, assim como, simbolicamente, uma figura maternal que vê seu menino distante de si. Alternando imagens de pertencimento (“Desde o Princípio / comigo vinha”; “ele era pedra/ da minha pedra”) com versos que denotam incerteza sobre essa posse (“nunca soube / se era bem meu”), sugere-se que o sofrimento pela ausência do menino (traduzido na percepção de que lhe falta uma parte do próprio corpo), vem acompanhado da constatação de que, na verdade, ele, talvez, nunca lhe pertencera realmente. As motivações que levariam Cecília Meireles a dedicar tais versos a Fernanda de Castro podem apenas ser supostas, cogitando-se a possibilidade da autora portuguesa ter lido e apreciado o poema ou o fato de Cecília ver nele alguma identificação íntima com a amiga de além-mar.

Além desses três poemas que, de diferentes maneiras, ligam-se a Portugal, outros quatro textos ainda integrariam a seleção apresentada na revista: “Música”, “Eco”, “Memória” e “Carta”. Em “Música” (que integraria mais tarde o livro *Viagem*), como se sugere desde o título, há a exploração sonora através de uma estrutura poética tradicional que privilegia os tercetos (das dozes estrofes que compõem o poema, onze obedecem a esse esquema), em versos tetrassílabos e que evocam, por vezes, a *terzina*, sistema em que o primeiro e o terceiro versos rimam entre si e o segundo dá rima ao terceto seguinte: “Noite perdida, / não te lamento: / embarco a vida // no pensamento, / busco a alvorada / do sonho isento (...)” (idem, p. 233). Através de elementos como “noite”, “rosa”, “vento”, “lua” e “sombra”, toma corpo uma poesia que clama pela dispersão (uma vez constatado que a vida está “num chão profundo! / - raiz prendida”) e que almeja um sujeito espalhando-se metaforicamente através desses mesmos elementos. “Eco”, por sua vez, surgiria editado em livro no ano de 1942 em *Vaga Música*, mas ainda em 1939 seria destacado por Mário de Andrade no texto “Cecília e a poesia”. Para o autor, esse “seria um dos mais admiráveis poemas de Cecília Meireles”, apesar de configurar-se como “duro, rijo, em que certas frases muitas secas batem com uma firmeza clássica de pedra, entre frases emolientes, cheias dessa sensibilidade sensual, que faz nascer o adjetivo.” (ANDRADE, 1972, p. 72). Como apontou Mário, o poema se põe a descrever um “pobre animal” que surge em um morro, alta noite, em silêncio, numa busca vã não se sabe exatamente pelo quê, mas em meio à escuridão solitária, a única resposta

ao seu clamor é o próprio eco de seus latidos. Insuflado pelo som que ouve, parte em direção ao eco numa improfícua perseguição. A “tristeza de buscar um eco, um sentido, uma identidade maior” (idem, p. 73) vivida por esse animal seria, para Mário, facilmente associada à busca empreendida pelo próprio homem, drama que, segundo o poeta, seria traduzido com primazia por Cecília.

Quanto ao poema “Memória” – também presente em *Vaga Música* –, receberia (assim como “Mulher de pedra”), na edição em livro, uma dedicatória, dessa vez, a José Osório de Oliveira. O que se observa é que, com o passar do tempo, “Memória” se tornou um dos mais emblemáticos poemas de Cecília Meireles. Fruto de inúmeras análises²⁴, ele se constrói a partir da afirmação “Minha família anda longe”, reiterada ao longo do poema e explicada através das várias dispersões e transformações que atingem essa “família”:

Minha família anda longe,
com trajes de circunstâncias:
uns converteram-se em flores,
outros em pedra, água, líquen;
alguns de tanta distância,
nem têm vestígios que indiquem
uma certa orientação.
(MEIRELES, 2001, p. 372).

Como salienta Leila V.B. Gouvêa, indícios apontam que o poema tenha sido escrito na ocasião da viagem de Cecília a Portugal, em 1934, o que é sugerido, por exemplo, pelo uso do termo *trajes*. (cf. GOUVÊA, 2008, p. 132). Além disso, o poema teria surgido como resposta a uma pergunta do próprio Osório de Oliveira (o que justificaria a posterior dedicatória) que se resume, para Gouvêa, no questionamento *Ubi sunt?* (Onde estão?), expressão latina de origem bíblica, retirada da frase: “Onde estão aqueles que viveram neste mundo antes de nós?” (cf. idem, ibidem). O poema oferece diversas respostas à pergunta, embora todas se afastem da ideia referencial de morte e dissolução do corpo. Contrariamente, a “família” espalha-se por outras esferas como a Lua ou Marte, fragmenta-se em pequenas partes (“Tão longe minha família! Tão dividida em pedaços / Um pedaço em cada parte... (...) Vejo lábios, vejo braços por um momento persigo-os;” (MEIRELES, 2001, p. 373)) e se faz sentir em elementos tão diversos como “um cílio

²⁴ Cite-se como exemplo a obra de Leila V.B. Gouvêa, *Pensamento e lirismo puro na poesia de Cecília Meireles* (São Paulo: EDUSP, 2008), em que o capítulo “Inconsciente, mito, memória” dedica uma análise ao texto.

dentro do oceano” ou “um pulso sobre uma estrela.” Ainda que, como afirma o eu poético, essa “família” “reflita-se em sua vida”, certa melancolia lhe abate quando constata que entre eles “não há comunicação”, afinal “uns são nuvens, outros, lesma...” (idem, p. 374). E dessa forma, em um apelo da razão, busca convencer-se de que se trata apenas da imaginação, embora o último verso, entre parênteses, quase como um sussurro, assevere: “(Mas sei que tudo é memória...)” (idem, *ibidem*). Dessa maneira, colocando-se em um entre-lugar, o sujeito lírico resgata imagens da “família” que mesclam a imaginação, a metáfora, os símbolos e uma memória que conduz a uma verdadeira “escavação de outros estratos, pré-lógicos ou inconscientes, da psique” (GOUVÊA, 2008, p. 135) e que resultam em uma série de metamorfoses quase surreais, mas que tentam sobrepujar o desaparecimento e o esquecimento que acomete os seres.

Por fim, o último poema, “Carta”, é o que apresenta maior distância temporal (sete anos) entre a publicação na *Presença*, em 1938, e o aparecimento em livro (*Mar Absoluto*, de 1945), no Brasil. Trata-se de uma espécie de poema em prosa, livre de preocupações quanto à rima e à métrica, caracterizado por um tom confessional próprio das cartas pessoais e que apresenta, em sua maior parte, uma estrutura paralelística baseada na repetição da frase afirmativa “Eu, sim” e da conjunção adversativa “mas”:

Eu sim - mas a estrela da tarde que subia e descia o céu cansada e
[esquecida?
Mas os pobres, batendo às portas, pregando, sem resultado, a noite
[e o dia com seu punho seco?
Mas as crianças, que gritavam de coração alarmado: "Porque
[ninguém nos responde?"
Mas os caminhos, mas os caminhos vazios, com suas mãos
[estendidas à toa?
Mas o Santo imóvel, e as músicas dentro de caixas suspirando em
[silêncio, com as asas fechadas...?
(MEIRELES, 2001, p. 522).

Denota-se a angústia que acompanha o eu poético (marcada pela interrogação em todos os versos) ao enumerar uma sequência de pedidos e gestos sem resposta, que têm em comum o signo da desesperança, da solidão e do abandono. Tal pesar justifica a assertiva expressa no primeiro verso, uma vez que se vai delineando um sujeito poético que, de certa forma, está acima desse drama e

lamenta pelos que não alcançaram esse patamar: “Ah! - eu, sim - porque já chorei tudo, e despi meu corpo usado e triste / e as minhas lágrimas o lavaram, e o silêncio da noite o enxugou.” (idem, *ibidem*). Como se percebe, esse “eu” supera sua condição existencial comum e transcende-a. Passa por uma transformação metafórica em que um tipo de “purificação” o liberta das amarras físicas e o conduz à superação da dor e sofrimento ordinários. Os versos seguintes reiteram o lamento e a angústia por todos aqueles que sustentaram uma esperança vã e sentiram o peso de uma desilusão ao perseguir meramente um “eco” da existência, culminando na última estrofe em que, novamente, a condição única do “eu” é exaltada: “Eu, sim. Mas tudo isso, todos esses olhos postados em ti, no alto da vida / não sei se te olharão como eu, renascida de mim, e desprovida de vinganças²⁵ / no dia em que precisares de perdão.” (idem, *ibidem*). A presença de um *tu*, possível interlocutor dessa “carta”, vem reforçar a oposição apresentada ao longo do poema. Somente o eu poético, que ressalta a sua condição distintiva ao repetir a afirmação “Eu, sim”, “renascido” de si mesmo e “desprovido de vinganças”, concedia a esse interlocutor (em alguma medida conivente com a dor descrita anteriormente) um olhar complacente e de perdão. Logo, três esferas de seres apresentam-se no poema: os sofredores, ainda incapazes de sublimar esse sentimento; o “tu”, a quem se atribui a responsabilidade pelo vazio a que os outros foram submetidos; e o eu lírico, que expurgado de dores, ódios ou rancor, supera os pesares humanos, o que o leva a absolver o “tu”.

Em conjunto, a análise dos poemas de Cecília Meireles publicados nas duas edições de *Presença* permite entrever que sua poesia ajustava-se bem às linhas mestras do movimento português preconizado pela revista. Ao valorizar a *originalidade* e a *sinceridade* artísticas, sugere-se uma literatura voltada à exploração do *eu*, que, no caso de Cecília, traduz-se na permanente renúncia à mera condição humana e a busca de sempre vencer a efemeridade através da transcendência e da dispersão entre elementos simbólicos. Sem romper

²⁵ Em virtude dos anos que separam a publicação desse poema na revista portuguesa e em livro, observa-se que a última estrofe passou por uma revisão e teve uma palavra modificada, alterando-se, com isso, o significado do verso. Na versão para revista lia-se “(...) eu, renascida de mim e desprovida de *lembrança*”, enquanto em *Mar Absoluto* surge “desprovida de *vinganças*”. Como a versão final é a registrada na obra de 1945 e sugere maior unidade de sentido ao poema, optou-se pela referência a essa versão.

definitivamente com a tradição, a revista coimbrã valorizava os “mestres do passado”, o que se traduz, por exemplo, na referência e releitura que Cecília faz do Trovadorismo. Talvez pelo maior espaço e representatividade concedidos à poeta no segundo número em que publica, nota-se uma escolha sentimental dos textos, uma vez que ali percebem-se mais ligações diretas ao universo lusitano, inclusive através das dedicatórias aos amigos portugueses. Por tudo isso, a revista coimbrã constitui-se capítulo expressivo na trajetória de Cecília Meireles, que encontrava em terras portuguesas um reconhecimento e uma valorização de sua poesia que, certamente, lhe eram bastante significativos.

2.2. *Revista de Portugal*: o universo no cais da Europa

A participação de Cecília na *Presença* configurou-se como marco inicial da contribuição da autora aos periódicos portugueses, atividade que se intensificaria, principalmente, ao longo das décadas de 30 e 40. Exemplo disso é sua ligação a uma série de outras publicações, como se verá adiante, e, dentre elas, está a *Revista de Portugal*, surgida em Coimbra, em 1937. Dirigida por Vitorino Nemésio e secretariada por Alberto de Serpa, a revista foi editada até novembro de 1940, totalizando dez números. Apesar das poucas edições, a publicação lançada por Nemésio teve “características de revista ‘séria’: os números são volumosos (de cerca de 160 páginas cada), com um aspecto austero, alegrado embora por gravuras ou desenhos (...)” (ROCHA, 1986, p. 450). Aliás, a própria escolha do título já fornecia indícios da seriedade e amadurecimento desse projeto, uma vez que retomava o nome da publicação queirosiana de 1889, responsável por lançar gerações e tendências, abrigando em suas páginas literatura, crítica, política, economia e “todas as manifestações dum organismo social”, como definia Eça de Queiroz no primeiro número.

Ainda que não tão comprometida socialmente quanto sua “irmã mais velha” (embora sem abordar com tanta veemência temas alheios à arte), coube aos idealizadores da moderna *Revista de Portugal* amenizar, já em seu número de estreia, uma possível inspiração no periódico do século XIX:

A quem nos censurar por termos ressuscitado um título de Revista que Eça de Queiroz e a sua geração carregaram de responsabilidades, diremos que a nossa primeira intenção foi pôr ao

abrigo de um letreiro simples, sem simbolismo nenhum (...) aquilo que aqui escrevêsemos. Quando reparámos na coincidência ambiciosa, deixamos correr. Gente sem ambições não é gente nossa. Depois que culpa temos se a grandeza da geração de 1870 não é nossa medida? O principal é manter pura a tenção que Eça de Queiroz arvorou na sua *Revista de Portugal*, para que a nossa não manche essas palavras. O resto é questão de autenticidade e de tempo. (1937, nº1, p.153).

Atribuindo a escolha do nome a uma mera casualidade, ressalta-se o distanciamento entre ambas e nega-se a busca pelos ideais “de grandeza” da revista oitocentista. Ao mesmo tempo, manifestava-se a preocupação de que o periódico conseguisse comprovar seu caráter autêntico fazendo jus ao nome que, coincidentemente ou não, acabava por carregar.

Com esse intuito, a *Revista de Portugal* elegeu a literatura como seu grande carro-chefe, preocupando-se com a divulgação da arte literária portuguesa desde os clássicos até os contemporâneos e abrigando representantes dos mais variados movimentos e estilos. Como afirma Daniel Pires, em seu *Dicionário da imprensa periódica literária portuguesa*, a “*Revista de Portugal* congregou nas suas páginas, com um equilíbrio notável, saudosistas, poetas de *Orpheu*, presencistas e neorrealistas.” (PIRES, 1996, p. 316). Em seu primeiro número, por exemplo, houve a publicação de autores estilisticamente e ideologicamente diferentes entre si, como Alexandre Herculano, Mário de Sá-Carneiro, João Gaspar Simões, Miguel Torga e Carlos de Queiroz. Essa pluralidade seria evidenciada a cada edição, sendo possível encontrar em um mesmo número poemas de Camilo Pessanha e a prosa neorrealista de José Rodrigues Migueis; em outro figurariam Antero de Quental, Teixeira de Pascoaes e Almada Negreiros, ou, ainda, Teófilo Braga, Fernando Pessoa e José Régio. Além disso, a revista também se ocupou da crítica literária e da divulgação da literatura e do ensaio estrangeiro, conforme observa Clara Rocha: “Tal como *Presença*, a *Revista de Portugal* desempenha um papel relevante na divulgação entre nós das literaturas estrangeiras, nomeadamente a brasileira, a francesa e a inglesa.” (ROCHA, 1986, p. 451). Através de análises, ensaios e da publicação de textos literários, abria-se espaço a autores consagrados ou ainda pouco conhecidos, podendo-se citar entre os brasileiros que aparecem na revista nomes como o de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Lúcio Cardoso e Augusto Frederico Schmidt.

Como se percebe (inclusive pelo ecletismo de autores e textos que figuraram em suas páginas), a *Revista de Portugal* foi notoriamente independente de modelos, e movimentos literários, fruto, talvez, da independência de seu criador e principal nome à sua frente. De fato, a obra de Vitorino Nemésio evidencia-se pela rejeição a escolas e programas doutrinários, tendo como características a liberdade e a individualidade de estilo e criação. Tal postura ideológica está refletida já no texto que compõe o primeiro número da revista e que expressa alguns dos possíveis caminhos a serem seguidos pela publicação.

Inserido em uma seção intitulada “Jornal” e que abrigava comentários da redação, o texto (diferentemente de outras revistas) não se localiza no início do periódico, mas sim ao final dele, buscando, portanto, ser mais informal: “Não vamos traçar nenhum programa. O nosso melhor programa seriam vinte ou trinta anos de vida e de realizações de cultura universal e portuguesa.” (1937, nº1, p. 151). Seguindo uma tendência manifestada em outras publicações (como se verá, por exemplo, em *Távola Redonda*), aqui também há a recusa de propagar um manifesto ou um programa a ser seguido. Tal escolha ajusta-se à proposta de independência da publicação, que, embora tenha suas próprias marcas ideológicas subjacentes, prefere adotar um discurso em que deixa claro não se submeter ao ditame de valores e ideologias rígidas ou restritas. É de se notar também o fato de que a publicação, teoricamente, aspirava a uma projeção e intervenção na vida cultural portuguesa, mas sem fechar-se excessivamente sobre si mesma. Já de início, a ideia do “universal” também se faz presente, ideal que seria colocado efetivamente em prática na revista através da publicação de variados autores e textos.

Porém, ainda que se almejasse o universal, não se deixa de ressaltar que a essência da publicação estava arraigada em solo português e era fruto de afinidades e sentimentos comuns compartilhados por seus idealizadores:

Somos realmente um núcleo de pessoas, da roda dos trinta anos, crescidas em solo português e ligadas umas às outras pelas mesmas vicissitudes e circunstâncias de formação espiritual, pela comunhão numa Arte que não inventámos mas quiséramos viver (...) (idem, ibidem).

O conceito de arte, o “património comum” compartilhado por tais pessoas pautava-se em ideais bem definidos: “liberdade íntima, autenticidade na sua expressão, humanidade e beleza nos seus fins.” (idem, ibidem). Como se percebe,

tal concepção assemelha-se muito ao que manifestava a *Presença*, quando defendia que a manifestação artística fosse pautada por critérios individuais e subjetivos. Na *Revista de Portugal* destacavam-se os conceitos de liberdade, humanidade e beleza, resgatando-se, inclusive, o conceito de “autenticidade” apregoado por Régio como grande marca da “literatura viva”. Portanto, não há uma distinção ou predileção por autores modernos ou tradicionais, mas sim, abertura de espaço a todos aqueles que se identificassem com tais preceitos. Todavia, ainda que defendesse uma postura pautada pela pluralidade, universalidade e acolhimento de escritores das mais variadas tendências, o periódico também deixava claro que suas páginas não abdicavam de uma certa seleção criteriosa ao decidir o que publicar:

Muitos estão ainda de fora, e virão. Mas, assim como não pretendemos monopolizar a representação exclusiva e integral da literatura portuguesa de hoje, não escondemos que há sectores dela que não poderiam caber aqui, pela simples razão de que não somos o *Dicionário de Portugal* nem um jornal de amadores. (idem, p. 152).

Portanto, embora rejeite admitir a existência de um “programa”, se admite haver naquele grupo certas “tendências” ou “um denominador comum de espírito (...) certa maneira de ver o fenómeno literário, uma espécie de mesmo *estilo* na valorização e no gosto (...)” (idem, *ibidem*). Dessa forma, paulatinamente, as marcas ideológicas da revista vão ficando mais evidentes, demonstrando que, além de uma simples convergência de visões e afinidades espirituais, o que ali se instaurava era uma concepção específica do que caracterizava a literatura:

Encorporámos a experiência da arte e da literatura europeias do princípio do século para cá. Criámo-nos com os clássicos portugueses e com os clássicos de toda a parte, mas a nossa noção de “clássico” não é a de arqueólogos e gramáticos: o clássico, para nós, é o eterno, o novo no permanente, o original no castiço, e, acima de tudo, aquilo que ao ler-se sabe a vivo. Clássicos portugueses sim, mas clássicos do humano, e sobretudo portugueses só porque esse é o nosso revestimento étnico, o nosso modo e tipo de expressão. No mais, europeus e atlânticos – o que quer dizer: gente muito antiga no espírito, gente que gosta de ampliar-se. Pessoas inquietas. E a Rosa dos Ventos dentro de nós, voltada a todos os lados e para todas as maneiras limpas de ser. (idem, p. 152).

Observa-se então, que, novamente, ecos das diretrizes enunciadas na revista *Presença* e das noções baudelairianas de moderno se fazem sentir aqui. A noção de “clássico” também é tomada de forma mais abrangente, sem necessariamente restringir-se a um passado longínquo, mas enfocando a arte do “princípio do século para cá”, notadamente autores do Simbolismo e Modernismo (órfico e presencista) portugueses. Assim, o conceito de literatura clássica ganha contornos próprios: não diz respeito somente a obras atemporais e abarca nomes do modernismo que poderiam, à primeira vista, rejeitar ser enquadrados nessa concepção classicista. Todos aqueles que imprimiam à sua literatura caracteres individuais que a tornassem “viva” – como ditava a *Presença* – equilibrando a novidade e a tradição, o eterno e o efêmero, poderiam ser designados como “clássicos”. Ou seja, a *Revista de Portugal* também enunciava um modernismo em que se conjugavam o passado (representado por autores do Simbolismo ou anteriores a eles, como Teixeira de Pascoaes ou Alexandre Herculano) e o presente, optando pela divulgação de tais autores e pela relevância desses “novos” ou “velhos” clássicos para a construção da identidade da arte portuguesa.

O que também ganha relevância é o conceito de “universalização” subjacente ao discurso da revista. Ao mesmo tempo em que os clássicos são portugueses, reforça-se que são, antes de tudo, “clássicos do humano”, sem atribuir demasiado relevo ao enfoque nacionalista ou local. Para além de reunir um grupo de portugueses, a *Revista de Portugal* congregaria “europeus e atlânticos”, “gente que gosta de ampliar-se”, simbolizada pela figura da rosa-dos-ventos que se expande por todos os pontos cardeais. A ideia de uma revista que ia além de suas próprias fronteiras é enunciada já no primeiro número da publicação, dando-se especial relevância à participação brasileira:

Juntam-se a nós, com um raro desinteresse e sentimento de convívio, alguns dos melhores escritores brasileiros de hoje, nossos irmãos na linguagem e nas origens históricas, pioneiros de uma literatura autónoma que cresce dia a dia em originalidade e força. (idem, p. 151).

Uma relação histórica, um sentimento de fraternidade e a evolução e desenvolvimento literário seriam, segundo a própria revista, alguns dos pontos que favoreceriam a participação do escritores brasileiros no periódico. Quanto a Cecília

Meireles, é de se supor que seu primeiro contato com a *Revista de Portugal* se deu através de Alberto de Serpa, que a secretariou até 1938. De fato, em junho desse ano, a poeta fez referências à sua participação na revista em uma nota que enviou a Serpa:

A “Revista de Portugal” está excelente e vocês foram muito amáveis incluindo-me neste terceiro número.

Seria bom que se pudesse encontrar com facilidade a tua Revista, porque não a mandam (sem ser exclusivamente sob pedido) para a Liv. Morin?, que, segundo parece, está muito interessada pelo nosso intercâmbio?

Perdoe-me esta dispersão, que até parece comercial, mas é só literária. E quando saírem novos poemas seus, não se esqueça de que os espero.²⁶

Nota-se que Cecília buscava alternativas para facilitar o acesso e a divulgação da revista e, conseqüentemente, dinamizar o que ela mesma chama de “intercâmbio” propiciado pelo periódico. Além disso, embora não deixe claro sob que circunstâncias se deu sua participação (supõe-se que ela tenha enviado os poemas a pedido da revista), ela agradece por ter seu nome incluído no número 3, lançado em abril de 1938. Ali, Cecília teve três de seus poemas publicados: “Metamorfose”, “Horóscopo” e “Tentativa”, datados na revista de 1937 e que só seriam incluídos na obra *Viagem*, em 1939.

O primeiro, estruturado em dez tercetos, gira em torno de imagens construídas e modificadas, ou metamorfoseadas, através de verbos no particípio que se alteram ao fim de cada estrofe e, ao mesmo tempo, vão conferindo musicalidade ao texto: “Súbito pássaro / dentro dos muros / caído, // pálido barco / na onda serena / *chegado*.” (MEIRELES, 2001, p. 321, *grifos nossos*) Nessas duas estrofes iniciais concentram-se os *leitmotiv* do poema: o *pássaro* e o *barco*, símbolos de duas esferas evocadas por Cecília Meireles: o ar e a água, fontes de transformações e mudanças. Às imagens anteriores, junta-se um terceiro elemento também em deslocamento: o “navegante mudado”, despido de tudo que fora e sob uma nova configuração: “Seus olhos densos / apenas sabem / ter sido. // Seu lábio leva / um outro nome / mandado.” (idem, *ibidem*) Essas três figuras são dispostas no poema numa relação de espelhamento e que justifica o título. Há uma retomada sucessiva

²⁶ Cartão de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datado de junho de 1938 e incluído no espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

delas, apresentando-as em suas metamorfoses: o pássaro que estava dentro dos muros reaparece “bebido” pelas nuvens; o barco que antes deslizava em ondas, agora está “quebrado” entre flores; e o navegante, por fim, tem o “o eco do corpo / no próprio vento / pregado” (idem, p. 322). Nesse último elemento, concretiza-se, talvez, a maior de todas as metamorfoses cecilianas: um tipo de transformação metafísica, em que há a libertação do corpo, que passa então a ser um simples “eco” unido ao vento.

Já “Horóscopo” antecipa o tema da influência dos astros sobre a vida do eu lírico, a exemplo do que ocorreria em um dos poemas mais famosos de Cecília Meireles, “Lua adversa”, publicado em 1942, no livro *Vaga Música*. Se, nesse, a Lua era responsável pelas diferentes fases, desacertos e pela não concretização do enlace amoroso, naquele cabe aos planetas, em especial a Saturno, interferir negativamente no destino. Dessa forma, na primeira estrofe o eu lírico lamenta que planetas mais benéficos não agissem em seu favor: “Deviam ser Vênus / e Júpiter, sim, / que ao menos, ao menos, / olhassem por mim, / gerando caminhos / claros e serenos / por onde passar / quem vinha (...) / perdida, perdida, / de amor e pensar.” (idem, p. 276). Enquanto Vênus afetava o amor e os relacionamentos, Júpiter seria o mais benéfico dos planetas, trazendo consigo grandes oportunidades, o que justificaria a menção a esses dois elementos por alguém que estava “perdida de amor e pensar”. Entretanto, “Saturno, o sombrio, se precipitou”, e trouxe com ele reveses, melancolia e isolamento: “Não sabe ninguém / que rio, que rio / de luto circunda / a terra profunda / que piso e que sou; / que noite reveste / o mundo em que passo / e os mundos que penso...” (idem, *ibidem*) Se na primeira estrofe havia o desejo de “caminhos claros e serenos”, Saturno traz consigo apenas um “rio de luto” e a noite imperante sobre tudo, impondo, acima de tudo, a separação: “Que longo, alto, imenso, / calado cipreste / sobe, ramo a ramo, / entre o meu abraço / e o abraço que amo!” (idem, pp. 276-277). É interessante notar que o elemento simbólico, instaurador da desarmonia e da cisão, é um objeto natural, o “cipreste”, caracterizado através de adjetivos que enfatizam seu distanciamento (“longo, alto, imenso, calado”). A separação consuma-se, enfim, através da imagem dos ramos que se interpõem entre os “abraços” e concretizam o impedimento da união amorosa, confirmando a influência cósmica negativa de Saturno.

Por fim, o terceiro e último poema de Cecília Meireles, àquela altura também inédito, e publicado na *Revista de Portugal*, foi “Tentativa”. Nele, desenvolve-se uma temática muito explorada pela poeta: a questão da renúncia ao mundo material. Em muitos de seus poemas, esse desinteresse ou desdém pelas coisas ordinárias da vida, pela realidade imediata, acaba por culminar no isolamento, na sensação do eu lírico de não pertencer a este mundo, algo também verificável nesse texto. Aqui, surge também um interlocutor, interpelado através do vocativo “Calado”, a quem esse “eu” direciona seus questionamentos e angústias:

Andei pelo mundo no meio dos homens.
uns compravam joias, uns compravam pão.
Não houve mercado nem mercadoria
que seduzisse a minha vaga mão.

Calado, Calado, me diga, Calado
por onde se encontra minha sedução.
(idem, p. 307)

Como se observa, o primeiro verso traz a afirmação que deflagra todo o desajustamento e a sensação aflitiva que assaltam o eu lírico: “Andei pelo mundo no meio dos homens”. No entanto, o fato de estar “entre eles” não o torna “um deles”, o que é perceptível pelo fato de que, enquanto os outros parecem adaptar-se àquilo que os rodeia, seduzidos pelas mais diferentes ofertas deste mundo, ele permanece alheio e rejeita tais possibilidades. Tal ponto é o que o leva ao primeiro diálogo. O pedido “me diga”, não deixa de evidenciar um paradoxo, uma vez que o eu lírico clama pela resposta de alguém “calado”. À recusa dos bens materiais, segue-se a superação de sensações como a felicidade e a tristeza, adotando-se uma postura quase estoica: “Alguns sorriam, muitos soluçaram, / uns, porque tiveram, outros porque não. / Calado, Calado, eu, que não quis nada, / por que ando com pena do meu coração?” (idem, p. 308). Observa-se que o fato de “não querer nada” deveria suscitar-lhe um sentimento de indiferença, porém, contrariamente, o eu lírico afirma estar “com pena do [seu] coração”, reforçando a sensação aflitiva.

Enunciando perguntas retóricas que sempre foram, na verdade, pretextos reflexivos, cabe ao próprio eu lírico apontar algum tipo de conclusão sobre sua sina: “Não sou dos que levam: sou coisa levada... / E nem sei daqueles que me levarão...” (idem, *ibidem*). Como se percebe, a essência desse “eu” concentra-se em simplesmente “passar”, “ser coisa levada”, alheio às sensações e materialidades que

seduziam os demais homens. Indiferente à realidade imediata do mundo à sua volta e consternado pelo seu deslocamento, o eu lírico dirige-se uma última vez ao seu interlocutor: “Calado, me diga se devo ir-me embora, / para que outro mundo e em que embarcação!” (idem, ibidem). Embora a construção “me diga” esteja novamente presente, o ponto de exclamação sugere que, em meio à dúvida (qual mundo e qual embarcação), há também a certeza de que, acima de tudo, o mundo dos homens não era sua paragem. Portanto, o poema reflete uma oposição evidenciada ao longo de vários outros textos cecilianos em que o eu lírico não compactua dos mesmos anseios e desejos daqueles que o cercam (embora haja a tentativa, como sugere o título) inserindo-se em uma outra qualidade de seres²⁷. Então dois movimentos são os mais comuns: tentar descobrir a qual mundo pertence, admitindo seu desajustamento, ou reforçar que é indiferente a tudo aquilo, uma vez que seu desejo é apenas “passar”, pois tudo é efêmero e a existência direciona-se a aspectos mais transcendentais e simbólicos.

A participação de Cecília Meireles na *Revista de Portugal* com a publicação desses três poemas indica que o periódico não exigia que suas contribuições pendessem a determinada temática ou regras formais, valorizando muito mais conceitos subjetivos como a individualidade e a autenticidade da criação. A poeta, àquela altura, já era uma escritora de renome em Portugal, atendendo ao desejo da revista de publicar autores que soubessem equilibrar “o novo no permanente”. Isso certamente concedia maior liberdade a Cecília, que publicou três textos totalmente diferentes entre si, tanto na estrutura quanto na temática, mas que refletiam aspectos intrínsecos de sua poética: a liberdade formal, a presença de musicalidade, o destaque a questões como a efemeridade, a transcendência, a renúncia, a solidão e o isolamento. A escolha dos poemas ocorreu, provavelmente, pelo fato de serem textos ainda inéditos, esperando a edição e a publicação em livro (que ocorreria no ano seguinte). Assim, *Viagem*, considerada por muitos como uma das principais obras de Cecília Meireles, ia sendo construída e divulgada em Portugal através dos periódicos, antes mesmo de sua edição em livro no Brasil.

A relação entre Cecília e a revista permanece ativa até 1940, ano de encerramento do periódico, como atestam suas cartas a Alberto de Serpa e Vitorino

²⁷ É o que se observa em poemas como “Destino”, em que a “pastora da nuvens”, associada a questões metafísicas e transcendentais, opõe-se diretamente aos “pastores da terra”, ligados ao mundo material e físico.

Nemésio. Ao primeiro, por exemplo, escreveria a poeta em julho de 1938: “Já aqui tenho mais dois números da Revista. Uma simpatia! E, como eu estava doente, gripada, triste, foi ela que me fez companhia, que andou ministrando seus versos às minhas ampolas, seus versos ao meu termômetro.”²⁸

Como mencionado em carta anterior, Cecília acompanhava o periódico e interessava-se pelo intercâmbio proposto por ele. Na mesma carta, subentende-se que a autora enviava ainda outros poemas para, possivelmente, serem incluídos nas páginas da *Revista de Portugal*:

Quanto aos meus livros, não existem. Creio que anda tudo esgotado. Eram já muito velhos, coitadinhos. Mando-lhe estes inéditos, mais para V., agradecendo-lhe tantas bondades, do que para a Revista, embora V. saiba quanto a aprecio e, portanto, como me sinto bem mirando-me nela. Mas é uma medonha trapalhada para uma pessoa de sensibilidade mandar versos a um amigo que dispõe de uma revista literária!²⁹

Ao mesmo tempo em que tentava propiciar o acesso dos amigos portugueses aos seus versos (uma vez que seus livros estavam esgotados, como ela mesma afirma), Cecília também demonstrou querer evitar que Alberto de Serpa interpretasse o envio dos poemas como um pedido indireto de publicação, afirmando que o gesto era, na verdade, uma forma de agradecimento pela cortesia a ela dispensada. Não é possível precisar quais foram os poemas submetidos por Cecília, mas o fato de não terem sido publicados pode relacionar-se à dissidência de Alberto de Serpa da *Revista*. Em 1938, Serpa deixava o posto de secretário, acontecimento lamentado pela poeta brasileira: “(...) não me conformo com a sua saída da Revista de Portugal, de que eu já gostava tão gostosamente. E se saem vocês todos, que é que resta? É quase sempre assim tudo: efêmero.”³⁰ Observa-se que, mesmo em uma questão cotidiana, Cecília não deixa de se referir à efemeridade (e lamentá-la) como algo que assolava a tudo e a todos.

Ainda que sem a presença de Serpa, a *Revista de Portugal* teve continuidade e a poeta brasileira figurou novamente em suas páginas em julho de 1939. Ao que

²⁸ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 23 de julho de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 7 de setembro de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto. Ela seria publicada no jornal *O primeiro de janeiro*, em 18/11/1964, exemplo da “assídua correspondência [da autora] com escritores portugueses”.

tudo indica, nessa ocasião, Cecília estava retribuindo uma homenagem que recebera ali em abril do mesmo ano. Nesse mês, em seu número 7, publicava-se o poema “Estepa”, do poeta português Afonso Duarte, com a dedicatória “A Cecília Meireles”. Em carta não datada a Vitorino Nemésio, Cecília se referiria ao fato, agradecendo: “Acabo de receber o número de abril da Rev. De Portugal. (Agradecimentos a vocês e ao Afonso Duarte pela linda poesia!)”³¹ e, no número seguinte, publicaria o poema “Confissão”, dedicado a Afonso Duarte.

Enquanto o poema português retrata um eu-lírico “desterrado”, “sem Pátria”, exaurido de forças e esperanças, como se observa pela metáfora central ao texto, “Meu coração é estepa delicada”, sendo estepa uma espécie de área desértica, “Confissão” possui um tom mais leve e ameno, embora também trate de um eu lírico em conflito com o que o cerca. Tais versos só seriam publicados em 1942, na obra *Vaga Música*, em que figuram outros poemas dedicados a portugueses, inclusive ao próprio Alberto de Serpa. Estruturado em seis quartetos, o que confere maior ritmo e musicalidade ao texto, o poema apresenta um eu lírico que se percebe em flagrante desajuste com a realidade circundante, a ponto de confessar de início: “Na quermesse da miséria, / fiz tudo o que não devia: / se os outros se riam, ficava séria; se ficavam sérios, me ria.” (MEIRELES, 2001, p. 401). Abrindo parênteses, numa espécie de diálogo mais íntimo com o leitor, procura-se entender o porquê dessa incoerência: “(Talvez o mundo nascesse certo; / mas depois ficou errado. / Nem longe nem perto / se encontra o culpado!)” (idem, ibidem). Percebe-se que as quadras propiciam uma forma de lamento quase pueril, não havendo espaço para sisudez, mas para um tom que beira o jocoso. Por isso, o eu lírico é situado em meio a tentativas falhas de acerto e de ajustar-se, mas que só aumentam ainda mais sua sensação de distanciamento e conflito: “De tanto querer ser boa, / misturei o céu com a terra, / e por uma coisa à toa / levei meus anjos à guerra.” (idem, ibidem). Nesse momento, como em “Tentativa”, no qual questionamentos, de antemão sem respostas, eram feitos ao “Calado”, o eu lírico dirige-se “aos mudos de nascimento” para indagar acerca de sua sorte, percebendo então que sua vida era tomada “por coisas da morte”. (idem, ibidem).

³¹ Carta de Cecília Meireles a Vitorino Nemésio, sem data, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Lisboa.

A oposição entre o eu lírico e esse mundo, que poderia ter sido certo, em alguma altura, mas agora já não o era, (pelo menos aos seus olhos) concretiza-se ainda mais nos versos finais do poema, quando se afirma: “Deixo meu coração – aberto, / à porta do céu – fechado.” (idem, ibidem) A contrariedade vivida pelo eu lírico torna-se explícita através dos pares coração/aberto e céu/fechado, escancarando os desencontros experimentados ao longo do texto. Tentando agir certo em um mundo que se tornara errado, o eu lírico vê-se novamente como um ser à parte e que só encontra barreiras e impedimentos à sua volta, experimentando uma outra espécie de desterro, assim como o eu lírico de Afonso Duarte. Dessa forma, enquanto o poema português dedicado a Cecília evidenciava um eu lírico desterritorializado, melancólico e enrijecido pelas agruras da vida, o poema ceciliano oferecido ao amigo lusitano, embora de forma mais amena, evidencia um eu lírico também desgarrado de seu mundo, incapaz de ajustar-se (ainda que o tente), mas que se nega a embrutecer e acaba sofrendo novo revés ao final.

Após 1939, Cecília surgiu na *Revista de Portugal* na edição 10, lançada em novembro de 1940, e que figurou como último número da publicação. Nesse caso, não foram seus poemas, mas sim uma recensão crítica à obra *Viagem* (lançada um ano antes), de autoria do também poeta Carlos de Queiroz que, ao que tudo indica, mantinha uma relação de proximidade com a autora brasileira. Em dezembro de 1934, Carlos de Queiroz havia publicado, no *Diário de Lisboa*, o texto “Cecília Meireles, poetisa europeia”, motivado pela visita da autora ao país. Nele, defendeu que a poesia de Cecília enquadrava-se em um contexto europeu:

Quando me deram a notícia de que vinha a caminho de Lisboa a poetisa Cecília Meireles, dei comigo a sentir: ‘Finalmente, regressa!’ (...) Como é reconhecível toda a poesia de Cecília Meireles que um feliz e recente desígnio quis que trouxesse o corpo... onde já tinha o espírito: à Europa. (QUEIROZ, 1934, pp. 5-6)

Já, Cecília, por sua vez, dedicaria o poema “Oráculo”, de *Vaga Música* (1942), ao poeta português. Talvez também devido à relação de proximidade entre os autores, a recensão crítica não tecia nenhum tipo de comentário negativo a respeito da obra, ocupando-se muito mais dos méritos da poeta.

Carlos de Queiroz iniciava seu texto, inserido numa seção dedicada à crítica da literatura brasileira, reiterando a opinião que já expressara no *Diário de Lisboa*,

de que a obra de Cecília se aproximava muito mais de Portugal do que do Brasil, onde, segundo ele, Cecília fora, de certa forma, ignorada por seus pares:

O que, pela sua índole, aproximava da Europa o espírito de Cecília Meireles fazia com que os portugueses estimassem mais a sua poesia do que os brasileiros. Não seria, mesmo, por reconhecimento dessa compreensão que ela dedicou *Viagem* aos seus amigos portugueses? O certo é que era raríssimo ver-se o seu nome citado pelos escritores seus compatriotas. (QUEIROZ, 1940, nº 10, p. 265).

Utilizando-se, por um lado, de uma prova material da familiaridade de Cecília com os portugueses (a dedicatória do livro aos lusitanos), e, de outro, da referência às coletâneas e antologias brasileiras que omitiram o nome de Cecília Meireles, Carlos de Queiroz argumentava que Cecília sempre teve relevância entre os portugueses, enquanto a crítica brasileira apenas lhe dera maior atenção após o prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras a *Viagem*.

Acerca do livro, propriamente dito, o poeta português o enalteceu com inúmeros elogios: a densidade da obra, diante do fato de conter cem poemas, em uma época que, segundo ele, o romance imperava sobre a poesia; a “encantada surpresa” de quem se deparava com os versos pela primeira vez; a “maturidade lírica” da autora com o domínio de uma forma que não pendia nem ao exagero e nem a uma simplicidade excessiva; o “ritmo interior” dos versos e a habilidade cecilianiana em encontrar “sempre a *medida* exacta para cada tema, ou melhor (...) para cada momento lírico.” (idem, p. 267). Em última instância, quanto à temática, Carlos de Queiroz entendia que os poemas de *Viagem* revelavam um “ser evoluído, que sofreu profundamente (...) e que nada despreza nem rejeita.” (idem, ibidem). Talvez buscando encontrar ressonâncias na incompreensão sentida por Cecília ao ver sua poesia “ignorada” em seu meio literário, o autor encerrava seu texto citando um verso da autora e afirmando tratar-se de uma poeta que “não se queixa nem suplica. Apenas exprime, discretamente, a mágoa de reconhecer nunca, no eco das suas falas, a outra metade do diálogo.” (idem, ibidem). Portanto, a recensão crítica de Carlos de Queiroz prestava-se, como outros textos desse gênero publicados em contexto português, a um duplo papel: por um lado divulgava Cecília Meireles, exprimindo uma análise crítica acerca de aspectos formais e temáticos de sua obra, atestando suas qualidades; e, por outro, procurava defendê-la de um contexto

desfavorável de recepção no Brasil, comparando-o ao que ela encontrou em Portugal.

Se a presença de Cecília no periódico terminou com o texto crítico sobre *Viagem*, observa-se que nos dois anos que antecedem o fim da *Revista de Portugal*, a autora ainda ocupou-se do intercâmbio com a publicação portuguesa, estabelecendo um diálogo mais efetivo com Vitorino Nemésio, seu diretor. Ao que tudo indica a troca de correspondências entre os dois escritores iniciou-se em 1939, a partir do envio de um livro de Nemésio a Cecília, como atestava bilhete remetido por ela:

Vitorino Nemésio: eu já o conhecia da Rev. de Portugal, e tive assim muito prazer com a leitura do seu livro que há três dias me chegou. Para que lhe hei de dizer isto ou aquilo, si tudo quanto se diz é mais ou mesmo vão e o que verdadeiramente interessa nunca se sabe ou se pode dizer? Prefiro mandar-lhe o meu agradecimento e a minha admiração sem mais palavras.³²

Nessa ocasião, a poeta brasileira também referiu-se à origem ancestral comum entre os dois (“Você é açoreano? De onde? Interessa-me talvez, porque a minha família materna era de São Miguel.”) Observa-se que Cecília concedia especial relevância a essa matriz insular, o que gerava uma espécie de identificação e aproximação quase espiritual. A perspectiva de uma herança comum a aproximou, por exemplo, de açorianos como o poeta Armando Côrtes-Rodrigues, com quem manteve uma relação amistosa ao longo de quase 30 anos. Embora a amizade com Vitorino Nemésio tenha sido mais distanciada, aspectos comuns em suas poéticas localizam-se justamente na convergência da “inspiração insular de uma herança familiar”, como atesta Margarida Maia Gouveia na obra *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles: a ilha ancestral*. Para ela, enquanto a “insularidade de Nemésio é ‘real’, ‘concreta’, a de Cecília é um estado de espírito” (GOUVEIA, 2001, p. 107), mas que ajuda a explicar o interesse da poeta por essa questão.

Observa-se que, se os Açores servem de elo na aproximação dos dois poetas, a *Revista de Portugal* também favorece a efetividade desse diálogo. Como mencionado anteriormente, graças à intervenção daqueles que tinham algum tipo de

³² Carta de Cecília Meireles a Vitorino Nemésio, datada de 31 de maio de 1939, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Lisboa.

influência sobre a publicação e seu grupo, as revistas também divulgavam autores até então desconhecidos. É o que ocorre no caso de Cecília, quando ela intercede junto a Vitorino Nemésio pela publicação de um poeta amigo seu:

Encontrei uma nota sobre a morte de Antonio Machado. E, como há uns três dias me mandaram de Tegucigalpa um inédito sobre o poeta espanhol, pensei que talvez vocês gostassem de publicá-lo. Não ficam obrigados a nada. O poeta nem sabe disso. É um diplomata peruano, de nova geração literária, e grande amigo meu. Mando para vocês a sua poesia – veja-o bem – não corresponde tanto ao desejo de homenagear ao amigo, por muito que o mereça, e pela estima que lhe tenho – mas ao poeta morto. Deve haver uma solidariedade entre nós, que vivemos de nossa sensibilidade, e às vezes por ela morremos. Oferto-lhe o poema como se fosse meu. Quase com uma lágrima. Não é, porém, razão suficiente para que o publique, compreende?³³

Embora Cecília sempre manifestasse certa preocupação de que os amigos portugueses se sentissem obrigados a publicar o que ela enviava, fossem os seus próprios textos ou os alheios, seu pedido surtiu o efeito esperado. Vitorino Nemésio acabou por acatar a sugestão da brasileira e o texto enviado foi, de fato, publicado na revista, como o atesta carta de março de 1940: “Chegou-me agora a Revista, e já parte para Honduras, de onde o meu amigo e fino poeta Enrique Peña (...) certamente lhe escreverá, para agradecer a publicação do poema que eu, sem sua autorização, lhe enviei.”³⁴ Observa-se também que, a essa altura, a relação entre os escritores tornou-se mais próxima (o que talvez explique o pedido de Cecília para publicação do poeta peruano), havendo o envio recíproco de livros e a troca de experiências literárias:

Estou até hoje sem saber se você recebeu o meu livro. Parece que já chegou o do Afonso Duarte. É uma situação embaraçosa esta de perguntar se um livro que se mandou chegou ou não. Parece que se reclama agradecimento ou notícia! Mas é muito pior ficar sem saber o que houve, e passar por esquecida ou negligente. Quer ser tão amável como de costume, e dizer-me o que se passa? Preparo-me neste momento para ir aos EE-UU realizar uns cursos de verão. Tenho aqui mais uns três livros prontos, e agora apetece-me escrever um romance. Ando muito esmagada por fantasmas.

³³ Carta de Cecília Meireles a Vitorino Nemésio, sem data, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Lisboa.

³⁴ Carta de Cecília Meireles a Vitorino Nemésio, datada de 15 de março de 1940, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Lisboa.

Responda-me breve: quererá você que lhe mande originais dos mais interessantes poetas jovens da América?³⁵

A preocupação de Cecília se seus livros realmente chegavam aos amigos portugueses foi constante e, ao longo de várias cartas, ela relatou dificuldades no envio dessas obras e seu temor pelo possível extravio. Como se observa também, a poeta mencionava intensa atividade, estando àquela época projetando a escrita do *Romanceiro da Inconfidência*, “esmagada por fantasmas”. Além disso, percebe-se que a autora expandiu as fronteiras de seu intercâmbio literário, não se detendo somente no que se produzia no Brasil, como demonstra sua proposta de divulgar ao escritor português os “poetas jovens da América”. Sua intercessão para divulgação do poeta peruano Enrique Peña já dava sinais de que Cecília voltava-se também para a literatura latino-americana, interesse que alimentaria com viagens ao Uruguai e Argentina, em 1944, e com a publicação de textos críticos como ““Expressão feminina da poesia na América”, de 1959.

Com o encerramento da *Revista de Portugal*, em 1940, a troca de correspondências entre Cecília e Vitorino parece ser interrompida. Prova disso é que só há registro de nova missiva em 1946, quando Cecília escreveu com o intuito de agradecer um texto do autor publicado no *Diário Popular*, de Lisboa, a respeito de *Mar Absoluto*, lançado em 1945:

Vitorino Nemésio: por gentileza de José Osório, recebi o recorte com o seu artigo sobre o "Mar Absoluto". Um artigo extremamente generoso. Naturalmente, V. sabe o que é, para um poeta, o comentário de outro poeta, sobre alguma coisa que escreve. Mas se acaso lhe tiverem dito a minha opinião sobre a sua poesia, V. sentirá que enternecimento me podem ter causado suas palavras, que, além do mais, são gratuitas, dado que não nos conhecemos nem correspondemos.³⁶

A gratidão de Cecília explica-se quando se avalia a leitura, ao mesmo tempo técnica e lírica, minuciosa e aprofundada que Vitorino Nemésio fez de sua poesia. Em um longo texto (em que se aproveita um verso ceciliano para o título: “Esta sou eu – a inúmera”), o autor português analisou aspectos formais e temáticos da obra, ressaltando, por exemplo, como Cecília conseguiu equilibrar lirismo e modernidade

³⁵ Idem, ibidem.

³⁶ Carta de Cecília Meireles a Vitorino Nemésio, datada de 21 de maio de 1946, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Lisboa.

através de uma linguagem clássica e formas livres; a ausência de aspectos locais e regionais em sua poesia, afastando-se de uma temática “brasileira” e o mar como símbolo máximo do livro. O autor encontrou ainda versos de influência parnasiana, outros que a aproximavam de Rilke, aqueles em que houve incorporação de técnicas gongoristas ou um “vago filão de Romancero”.

Além disso, Vitorino afirmava que Cecília, embora mulher, não poderia ser chamada de poetisa, alcunha destinada a “senhoras prendadas em linhas rimadas”, “senhora de exibição”, sendo, segundo ele, “o contrário de Cecília Meireles, grande poeta da língua portuguesa.” (NEMÉSIO, 1946, p. 5, *grifo nosso*). Nesse sentido, apontava-se o poema “Mulher ao espelho” como símbolo máximo desta “poesia trans-sexual – poesia de ‘homem’ pela expressão viril e pelo conteúdo afoito.” (idem, *ibidem*). É de se destacar como Cecília recebeu de maneira positiva esse aspecto da crítica, agradecendo-lhe, na carta, por ele “ter visto trans-sexualidade onde [no Brasil] – um país tropical... – se vê algidez.”³⁷ A compreensão de Vitorino Nemésio acerca desse e outros pontos do processo literário de Cecília Meireles lhe causou grande enternecimento e, como ela mesma registra, uma “gratidão oculta, fecunda, perene, (...) acompanhada por uma admiração tão sincera, e um sentimento tão afetuoso e compreensivo.”³⁸

A análise inspirada de Vitorino Nemésio ajudava a divulgar em Lisboa aquela que seria a obra mais recente de Cecília Meireles. Concluindo seu texto com a afirmação de que “Cecília Meireles talvez [fosse] hoje o maior lírico da língua portuguesa” (NEMÉSIO, 1946, p. 5), o autor português atestava o prestígio que a autora brasileira alcançara no meio literário lusitano. Tal reconhecimento era recebido por Cecília com extrema gratidão:

Agradeço-lhe ter percebido o exercício, a disciplina, o ofício em que me esforço, quando os meus colegas, com uma ou duas exceções, me acham, sorridentemente, clássica, e pregam a teoria telúrica da inspiração direta... Agradeço-lhe ter visto um encantamento pela palavra, um amor deslumbrado pelos giros que se lhe pode dar a serviço de um pensamento, onde a maior parte nem compreende como isso possa ser, e, quando se lhe explica, toma por pretensão o que é descobrimento humilde.³⁹

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Idem, *ibidem*.

Confessando o quanto sua poesia carregava de esforço pessoal, dedicação e “encantamento pela palavra”, a autora brasileira revelava o prazer de encontrar no texto de Nemésio uma dose de compreensão sobre si e sua criação poética, vendo-se, talvez, recompensada por tanto empenho. Episódios como esse apenas reforçavam a interação de Cecília Meireles com o contexto literário português. Nele suas obras eram recebidas de forma bastante positiva e lidas por outros escritores (que acabavam assumindo também o papel de críticos) sob um prisma que alocava o nome da autora a um patamar sempre elevado.

Por tudo isso, pode-se dizer que a relação entre Cecília Meireles e Vitorino Nemésio, embora não tão íntima como a que se estabeleceu com outros escritores portugueses, trouxe um saldo positivo à autora brasileira, estimulando um diálogo literário que lhe renderia bons frutos. Através da *Revista de Portugal* e do contato com Nemésio e Serpa, por exemplo, Cecília conseguiu de forma mais efetiva atuar junto a uma publicação lusitana. Ainda que sua participação se restrinja a quatro poemas publicados, Cecília obteve algo que não tentou na *Presença*: estimular de fato um intercâmbio, incentivando a circulação do periódico no Brasil ou mesmo sugerindo a publicação de algum texto.

Mesmo tendo durado apenas três anos, com dez números lançados, a revista conseguiu cumprir o papel a que se propunha, mantendo elevado o nome que emprestara. A proposta de divulgar literaturas estrangeiras através da publicação de seus autores ou textos críticos também configura-se como uma importante característica, enunciada através da pretensão de valorizar, sim, a origem portuguesa, mas sem fazer dela uma cilada nacionalista. Dessa forma, coube à *Revista de Portugal* o duplo papel de revelar seus próprios escritores e abrir espaço a uma série de outros autores não portugueses. Espaço também preenchido por Cecília Meireles que, graças à publicação, estreitou ainda mais suas relações com os periódicos portugueses, redimensionando sua própria atuação dentro deles.

2.3. *Ocidente*: a expansão cultural além-mar

A revista *Ocidente*, fundada em 1938, emergiu em meio a um cenário político, social e histórico que lhe deixou marcas ideológicas inegáveis, ao menos em seus primeiros anos de publicação. Tal fato torna-se mais claro quando se remonta ao

final da década de 20 e início dos anos 30, que assinalaram o surgimento de uma figura política que entraria para a história portuguesa: António de Oliveira Salazar. Assumindo o Ministério das Finanças, em 1928, e, posteriormente, ocupando o cargo de presidente do Conselho de Ministros, em 1932, Salazar galgaria espaço para tornar-se o principal nome à frente do chamado Estado Novo instaurado, definitivamente, em 1933. Do mesmo modo que outros regimes autoritários, esse também foi pautado pela supressão das liberdades individuais e pela censura prévia a manifestações de toda ordem, inclusive as artísticas. Nesse contexto, em que havia controle sobre o que era editado e lido, aqueles que se mantinham simpáticos ou imparciais perante o governo acabavam encontrando terreno mais favorável e enfrentavam menos oposição à sua publicação.

Inserida nesse momento histórico conturbado, a revista, para Clara Rocha, é uma das publicações que dá “seguimento às tendências nacionalistas”, verificável, segundo a autora, em algumas publicações surgidas entre 1927 e 1940. (cf. ROCHA, 1985, p. 447). De fato, o periódico privilegiava a “colaboração ensaística sobre a vida económica e política”, publicando desde entrevistas e discursos de Salazar (e seus principais aliados) até conferências contra o socialismo e o marxismo (cf. idem, ibidem), tornando-se, num primeiro momento, instrumento de legitimação do regime salazarista. Surgida de um projeto idealizado por Álvaro Pinto, escritor e editor, responsável por publicações como *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, e idealizador, no Brasil, da revista *Terra de sol*, a *Ocidente* seria uma nova experiência editorial (uma revista portuguesa de cultura) voltada para a divulgação, em Portugal e em outros países, do que ali melhor havia em termos de arte. Como afirma Alda Santos, em *Occidente, imagens e representações da Europa*,

Alguns intelectuais próximos do regime, antieuropeístas, defendiam que as influências estrangeiras de natureza política, artística, literária e religiosa tinham adulterado a “alma lusitana” nos últimos séculos da sua História. Por isso, o governo acarinhava a publicação de revistas nacionalistas que promovessem o reerguer cultural da Nação. (SANTOS, 2009, p. 10).

Movido por essa iniciativa, após deixar o Brasil e retornar a Portugal, em 1935, Álvaro Pinto deu início ao projeto de publicação daquela que se tornaria uma das revistas mais longevas da história portuguesa: tendo sido editada mensalmente de 1938 a 1973, e anualmente de 1974 a 1999, a revista acumularia mais de 60

anos de existência. Porém, para efetivamente dar início à publicação, Álvaro Pinto buscou ter ao seu lado outros nomes de credibilidade como o de Manuel Múrias, jornalista, escritor e defensor do Estado Novo, que foi alçado à condição de diretor do periódico, enquanto Álvaro Pinto designava-se como “redactor-gerente, editor e proprietário”. Dessa forma, prevaleceu em sua fundação a orientação ideológica de Manuel Múrias e a admiração por Salazar, o que a caracterizou, segundo Álvaro Costa de Matos, como “situacionista, adepta de um nacionalismo activo, (...) exacerbado, fortemente empenhado, apoiante incondicional do Estado Novo, nomeadamente sob a direcção de Manuel Múrias.” (MATOS *apud* SANTOS, 2009, p. 13).

Embora manifestasse abertamente seu apoio ao regime político instaurado, a proposta da revista pautava-se, também, em abordar temas relacionados à cultura, e, para tanto, abriu espaço em suas páginas para contribuições e manifestações dessa ordem. Desse modo, nela surgiu colaboração literária de nomes como Jaime Cortesão, Maria Valupi, Jacinto do Prado Coelho, Natércia Freire, José Régio, Fernanda de Castro, Mário Beirão, entre inúmeros outros, além da publicação de autores como Eça de Queiroz e Gil Vicente. Havia ainda seções como “Notas de Arte”, comandadas pelo escultor e pintor Diogo de Macedo; páginas dedicadas a resenhas e apreciação crítica de livros; divulgação de concertos e apresentações no Teatro Nacional; espaço destinado a estudos da etnografia e história portuguesa, e um “Consultório Linguístico”, destinado a esclarecer dúvidas e revelar a origem etimológica de termos do idioma português. Portanto, embora seja possível perceber que *Ocidente* manteve uma tendência nacionalista e aproximou-se de textos e personalidades ligados ao regime salazarista, com o passar do tempo, e principalmente quando Álvaro Pinto assumiu definitivamente a direção do periódico (o que tudo indica ter ocorrido em meados da década de 40), abriu-se mais espaço a outros representantes de diferentes ideologias. Segundo Alda Santos,

ao longo do século XX os leitores da *Ocidente* puderam ler ensaios, monografias, estudos críticos, romances, novelas, contos, peças de teatro, poemas. A revista referenciou a produção cultural portuguesa no domínio das letras, história, poesia, etnografia, artes plásticas, língua, sociologia, música. As suas páginas incluíram bibliografia crítica, comentários de autores portugueses e estrangeiros, artigos de opinião, literários e políticos; acontecimentos da actualidade cultural, artigos sobre a vida e a obra de figuras nacionais da cultura

literária, de historiadores, de humanistas e de representantes dos movimentos literários; artigos de autores consagrados e de prometedoras estreias, portugueses e estrangeiros, em especial brasileiros. (SANTOS, 2009, p. 14).

As colaborações à revista vinham dos mais diversos países, como Alemanha, França, Rússia, Holanda, Itália e Estados Unidos, mas conforme aponta Santos, o periódico privilegiava “nas suas relações internacionais o Brasil e a Espanha, ‘países que melhor podiam receber e compreender a cultura portuguesa.’” (idem, ibidem). Embora não se tenha registros precisos de quantos e quais brasileiros atuaram junto à publicação, evidencia-se que Álvaro Pinto contou com a participação de personalidades que conhecera durante sua visita ao país e com as quais estreitou laços também através da revista *Terra de sol*. Dentre esses estão Tasso da Silveira, Alceu Amoroso Lima e a própria Cecília Meireles, que acompanhou a criação da revista brasileira, uma vez que Correia Dias foi quem coordenou seu projeto gráfico.

Assim, acolhendo variada temática cultural e evidenciando o valor não só do povo português, mas de toda a civilização ocidental, a revista acabou alcançando grande êxito. Ambicionando projetar-se por todo o continente, a Europa tornou-se tema constante ao longo de suas páginas. Seções como “Panorama Internacional”, “Notas da Vida Portuguesa e Estrangeira”, “Carta de Paris”, procuravam trazer “algumas impressões da vida intelectual dos maiores centros de cultura do ocidente.” (cf. idem, ibidem). Nesse contexto, é claro que Portugal ganhou lugar privilegiado sendo evidenciado como o país que mais legitimamente representava uma Europa ideal, dentro dos parâmetros totalitaristas: cristã, culturalmente desenvolvida, atuante da defesa de valores morais e sociais, avessa à corrupção política que tentava confundir os cidadãos.

Essa foi a ideologia manifestada no primeiro número da revista, em maio de 1938. O primeiro artigo, espécie de “manifesto” do periódico, assinado por Manuel Múrias, recebeu o título de “Cabo da Boa Esperança”, num indicativo óbvio da grandeza lusitana que vencera e conquistara o Cabo das Tormentas. Evocando o passado português glorioso e atribuindo a Portugal uma espécie de nova “missão”, o autor salientava que o século XX trazia consigo novos desafios a serem superados (“Avista-se de novo a Índia dos nossos sonhos!”), podendo-se dizer que “a responsabilidade dos destinos do mundo em grande parte [aos portugueses] cabe.”

(MÚRIAS, 1938, nº1, p. 5). Tais atribuições ficavam a cargo do país que já demonstrara, no passado, ser uma potência e que, no presente, dava mostras de sua força e coragem ao conseguir resistir bravamente às “tentações e desvarios” que “vieram de fora”, tornando-se antes “um exemplo magnífico de ordem política, coesão social, renascimento consciente das antigas virtudes esquecidas!” (idem, *ibidem*). Claramente assumia-se um discurso nacionalista e que louvava, ainda que não explicitamente, o modelo governista da época por seu papel de mantenedor da ordem e dos princípios sociais.

Logo, historicamente, Portugal ia provando que era possível “ter-se razão contra todos”, e, mesmo quando o pensamento e ação portuguesa desviavam-se do pensamento e da ação da Europa, se reconheceu que “Portugal teve então razão contra a Europa.” (idem, *ibidem*). Para Múrias, Portugal sempre esteve, de uma forma ou de outra, redefinindo e reafirmando seus princípios em relação ao restante do continente. Como afirma Maria da Conceição Meireles Pereira, “este periódico desde logo o seu editorial, reclama a redefinição da Civilização Ocidental; isto é, Portugal não se revia na Europa (...) do liberalismo, da mundanidade, das incompreensíveis liberdades.” (PEREIRA, 2004, p. 330). Tal opção de afastamento e até oposição fica exemplificada, por exemplo, no posicionamento português assumido durante a Reforma Luterana:

Portugal nascera com uma grande missão providencial a cumprir na história – a de espalhar no mundo a civilização ocidental, em que se criara, e de ser fiel à sua criação na hora em que, negando-se a si própria, a Europa a atraía, dilacerando a Cristandade e começando ao grito de Lutero, a crise moral e espiritual em que nos debatemos ainda. (...) [Portugal] ensaiava na África, na América, na Ásia a maior experiência de elevar todos os homens, sem distinção de raças ou de cor, aos mais altos níveis da cultura e da civilização. (MÚRIAS, 1938, nº1, p. 6).

Ecoando Camões e *Os Lusíadas* (“E entre gente remota edificaram / Novo Reino, que tanto sublimaram; // E também as memórias gloriosas / Daqueles Reis que foram dilatando / A Fé, o Império, e as terras viciosas / De África e de Ásia andaram devastando” (CAMÕES, 1980, p. 75)), Manuel Múrias atribuiu ao país a incumbência de, outrora, ter espalhado “no mundo a civilização ocidental”, elevando os níveis culturais dos mais diferentes povos. Sem afastar-se de sua essência, os

portugueses teriam conseguido manter-se fieis a essa “missão civilizatória” e defenderam o Cristianismo num momento em que a Europa “rendia-se” à barbárie (ao “grito de Lutero”) o que deu início à “crise moral e espiritual” experimentada, segundo ele, até aqueles dias. O texto defende ainda que se naquele momento os portugueses voltavam “as costas à Europa – deliberadamente, orgulhosamente”, faziam-no pelos motivos certos, não havendo por que lamentar. Múrias ressaltava que o “grande mal” não foi o afastamento, mas sim o fato de, mais tarde, Portugal ter se arrependido de “ser diferente dos outros povos (...) o grande mal residiu em acreditar Portugal na ‘lenda negra’ que a Europa protestantizada e a judiaria capitalista foram tecendo em volta da sua acção incomparável.” (idem, ibidem).

Para o autor, esse “tropeço” histórico e moral experimentado por Portugal era também responsabilidade de personalidades como Luiz Verney, pensador iluminista, que encabeçou uma campanha para levar o povo lusitano “a abandonar os caminhos antigos da atividade de povo missionário, colonizador”; e Pombal que, ao expulsar os jesuítas, decretara a “descida do nível de cultura geral” (cf. idem, p. 7). Por consequência, segundo Manuel Múrias, Portugal precisou empreender um movimento de “restauração” antes de novamente tentar se “impor ao mundo como exemplo”, procurando resistir ao século XIX e todo o seu “liberalismo”, sendo esse definido como “uma ilusão espantosa que passou espalhando ruínas.” (idem, ibidem).

Nesse momento, o autor fez uso de uma prática comum em textos ligados a sistemas políticos como o salazarista: tentar neutralizar autores e obras de tendências ideológicas diferentes, por vezes deturpando suas mensagens e reinterpretando-as em benefício próprio. É isso o que ocorre com autores como Oliveira Martins, Eça de Queiroz, Fialho de Almeida e Ramalho Ortigão, apontados como exemplos da tentativa de “restauração” das virtudes portuguesas e de arrependimento latente uma vez que “rasgaram as obras passadas e, perto da morte, seguiram a nova estrada, sozinhos e desprezados, com a certeza de não chegar ao fim, só pelo gosto de avistar e confessar a verdade.” (idem, p. 11). Mencionando títulos de obras como “Vidas dos Santos”, de Eça, e “Carta a um novo”, de Ramalho, o autor tentava exemplificar esse “vislumbre de verdade” que teria acometido os escritores. Outras personalidades como António Sardinha, monarquista e referência para o movimento do Integralismo Lusitano, que se opunha

veementemente à República e ao Estado Novo, também é citado na tentativa de ilustrar esse novo “despertar” português: “A voz de António Sardinha clara e vibrante os chamou a novo preceptorado, em que se confessava o Verbo no princípio de todas as coisas e a Cruz, signo verdadeiro do Ocidente, se erguia sobre a Terra e sobre as almas num renovado louvor a Deus e à Pátria.” (idem, *ibidem*).

Para o autor, uma vez que valores como Deus e a Pátria haviam sido reafirmados, os portugueses viam-se diante de um novo problema: um “problema de Espírito”, sendo, agora, pelo “desvio da Inteligência que o inimigo pretende assaltar de novo a cidade.” (idem, p. 12). Assim, após um discurso prolixo, voltado à exaltação nacionalista e à crítica a sistemas políticos, filosóficos e religiosos que iam na contramão do que ditava o Estado Novo, Manuel Múrias voltava-se para a revista em si encontrando e especificando seu propósito: a tentativa de corrigir ou, ao menos, sanar o “desvio” da inteligência, da cultura, do espírito. É amparado nessa constatação que o diretor da revista *Ocidente* procurava definir a essência do periódico, constatável, inclusive, em seu próprio título:

Nem por outra razão também se funda esta revista. *Ocidente*: - não um termo da nomenclatura geográfica; uma expressão de cultura. Por isso, o próprio título *é já um programa*: - queremos erguer aqui uma trincheira nova em que os fundamentos da cultura ocidental, da civilização ocidental encontrem de novo quem os defina e defenda. (idem, *ibidem*).

Uma vez que Portugal foi um dos países que talvez mais tivessem alargado a influência europeia no mundo através de sua política de expansão e colonização, parece evidente que cabia ao país o título de representar a Europa, tornando-se legítimo representante da cultura ocidental. Como afirma Alda Santos, sendo uma

potência periférica, sem poder militar, Portugal *representava-se, a si próprio, no mundo como uma força moral*. O investimento na cultura, reflexo de espiritualidade e de superioridade intelectual (...) aumentava a sua visibilidade internacional. O discurso oficial insistia no seu crescente valor na hierarquia dos Estados europeus. (SANTOS, 2009, p. 122, *grifos nossos*).

Se o momento desafiava a manutenção da inteligência e dos saberes universais, a *Ocidente* surgia como “lar propício ao desenvolvimento de *tudo o que*

representa valor de cultura ocidental” (MÚRIAS, 1938, nº1, p. 12, *grifos nossos*), constituindo-se, portanto, uma proposta ambiciosa para o periódico.

Sem procurar delimitar ou restringir que tipo de manifestações caberiam nessa definição de “cultura ocidental”, o que se percebe é que, em seus primeiros anos, as páginas da *Ocidente* dividiram-se entre textos políticos fortemente vinculados ao salazarismo e colaborações artísticas dos mais variados tipos. Embora a arte moderna dividisse opiniões, gerando repúdio nos articulistas mais conservadores e sendo entendida pelos mais liberais como uma manifestação do espírito daquela época, não faltaram nas páginas da revista participações de artistas modernos, “chamados a colaborar com o Estado Novo, articulando o vanguardismo das suas criações, com o espírito nacional e a estética nacionalista e conservadora do Regime.” (SANTOS, 2009, p. 128). Contudo, como nota a pesquisadora, o que se percebe é que a revista revelou “dificuldades em conciliar a ideologia nacionalista com as criações modernistas” (idem, *ibidem*), o que pode ajudar a justificar a presença de autores renomados do passado (Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Camões, Padre Antônio Vieira), bem como daqueles completamente desconhecidos, mas que não se opunham ideologicamente ao sistema político de Salazar. Ainda surgiram nas páginas da revista autores contemporâneos já reconhecidos e que, embora não apoiassem o governo salazarista, colaboraram com a publicação, como é o caso de Cecília Meireles.

De fato, não é possível precisar como a participação da autora brasileira se efetivou no periódico português, mas já em seu número de lançamento dois poemas cecilianos são publicados sob o título de “Canções”. Os dois textos, inéditos até então, só viriam a ser publicados em 1939, na obra *Viagem*, ganhando os títulos “Canção” e “Timidez”. Ainda em 1939, a *Ocidente* repercutiu o lançamento do livro de Cecília, reproduzindo o parecer de Cassiano Ricardo para a Academia Brasileira de Letras em virtude da premiação à obra, e publicando uma apreciação crítica de João de Castro Osório sobre o volume, naquela época recém-editado em Portugal. Tudo isso indica que os dois poemas publicados no primeiro número da revista foram solicitados a Cecília por alguém de suas relações (talvez o próprio Álvaro Pinto ou João de Castro Osório, irmão de Osório de Oliveira, e participante ativo do projeto), ciente de que a autora já possuía um livro acabado e prestes a ser lançado em Portugal e que essa participação no periódico lhe proporcionaria uma forma

prévia de divulgação. O fato de serem publicados como “Canções”, designação muito simbólica e presente na poesia da autora, pode confirmar a suposição que Cecília pessoalmente tenha escolhido e enviado os dois textos, e não que a publicação tenha partido da iniciativa de algum amigo lusitano. Como se verá adiante, a revista *Ocidente* ganhou papel de relevo na trajetória literária da autora, sendo a sua participação nesse primeiro número marco inicial dessa colaboração.

O primeiro poema, mais tarde nomeado como “Canção”, acabou se tornando conhecido dentre os textos de *Viagem*.⁴⁰ Sem apresentar qualquer conotação política ou ligação à ideologia nacionalista subjacente à publicação, o poema não deixa de lado características intrínsecas à poesia ceciliana, tais como a presença de símbolos e a musicalidade. Estruturado em cinco estrofes de quatro versos, o texto volta-se para o mar (o que poderia, num primeiro momento, apresentar alguma relação com Portugal) e elementos que a ele se ligam (navio, ondas, areias, vento, praia, pedras), mas relacionando-o a outro elemento chave: o *sonho*. Seus versos iniciais já denotam tal aspecto quando se afirma: “Pus o meu sonho num navio / e o navio em cima do mar; / – depois, abri o mar com as mãos, / para o meu sonho naufragar. (MEIRELES, 2001, pp. 237-238). Conduzindo um movimento ascendente, o eu lírico estabelece a força motriz do poema ao relacionar essas três instâncias: sonho, navio e mar, que poderiam ser entendidos como o objeto, o meio e o fim, respectivamente. O fato de “libertar” o sonho, abrindo o mar com as próprias mãos, indica o desapego e o desprendimento em face a esse elemento que se torna, então, ilimitado e desembaraçado do próprio sujeito. Todavia, o termo “naufragar” também sugere destruição, fracasso e dissipação, como se o sonho estivesse a perder-se num abismo, graças à ação do próprio eu lírico.

Pode-se dizer que a primeira estrofe concentra a ação que desencadeia a seguinte, restando ao sujeito apenas observar os reflexos que emanam de seu “ato”. Tal imagem é reforçada na segunda estrofe:

Minhas mãos ainda estão molhadas
Do azul das ondas entreabertas,
E a cor que escorre dos meus dedos
Colore as areias desertas.
(idem, p. 238).

⁴⁰ O que parece ter contribuído para a popularização desse poema foi o fato de Massaud Moisés o ter tomado como exemplo prático de uma análise literária em seu livro *A análise literária*, da década de 70, utilizado como recurso didático no campo das Letras.

A estrofe destaca-se pela menção a termos ligados a dois sentidos: o tato (mãos molhadas; cor que escorre dos dedos) e a visão (azul das ondas, colore as areias), indicando que os efeitos do “sonho abandonado” reverberam em si e no que o rodeia. O ambiente, em especial, altera-se à medida que o sonho naufraga, “o vento vem vindo de longe” e “a noite se curva de frio;” (idem, ibidem) enquanto assiste-se ao espetáculo incitado nos primeiros versos: “Debaixo da água vai morrendo / Meu sonho dentro de um navio...” (idem, ibidem). Se, na primeira estrofe, o eu lírico “abria o mar com as mãos” para que seu sonho naufragasse, na terceira estrofe uma nova ação é realizada visando ao mesmo objetivo: “Chorarei quanto for preciso, / Para fazer com que o mar cresça, / E o meu navio chegue ao fundo / E o meu sonho desapareça.” (idem, ibidem). Uma vez que o primeiro gesto revelou-se insuficiente, resta ao sujeito poético tentar tornar o mar maior com as próprias lágrimas, a fim de facilitar o naufrágio do navio e de seu sonho, por consequência.

Após tais investidas, o intuito é finalmente alcançado e o sonho destruído. Nesse momento, instaura-se um equilíbrio paradoxal ao redor: “Depois, tudo estará perfeito: / Praia lisa, Águas ordenadas, / Meus olhos secos como pedras / E as minhas duas mãos quebradas...” (idem, ibidem) Uma vez atingido o objetivo, um estado de ordenação impera: a natureza volta a ser pacífica, o mar não está agitado e as lágrimas que o completavam já não são necessárias. Todavia, a imagem das “duas mãos quebradas”, mãos estas que iniciaram o processo de aniquilamento do sonho, reforça a atitude contraditória do eu lírico que, nesse momento, poderia estar sendo “punido” pelo que fez. O abandono do sonho, embora gerasse um estado antagônico de perfeição, acabaria também por devastar o próprio eu lírico. Tal imagem, presente na mutilação das mãos, é reforçada pela presença das reticências que colocam em suspensão o ideal de perfeição que o sujeito almejaria após a concretização de suas ações.

Como se constata, o mar, elemento que a princípio teria ligação com a cultura e história lusitanas, configura-se apenas como um elemento alegórico e metafórico que consome e absorve as inquietações do eu lírico, concatenadas, nesse caso, na figura do sonho. Portanto, ainda que publicado no primeiro número da revista, o poema não faz qualquer tipo de referência à ideologia nacionalista apregoada pelo Estado Novo. Tão somente configura-se como a colaboração de uma autora

respeitada em Portugal e que poderia representar a literatura, não brasileira ou portuguesa, mas universal, como almejado pelo periódico.

O mesmo pode ser observado com o segundo poema da autora publicado no número de lançamento da revista *Ocidente*. Recebendo ali o título de “Canção”, (mais tarde ele seria renomeado como “Timidez”), seus versos mergulham ainda mais na subjetividade do “eu”, dando vazão a uma dose maior de lirismo, em comparação ao primeiro texto. Apresentando um eu lírico que vê a “realidade que se desmaterializa no horizonte, do qual se sente irremediavelmente afastado” (SANCHES NETO In MEIRELES, 2001, p. 31), Cecília compõe versos em que a tônica recai sobre uma dupla perspectiva: a da consciência das possibilidades do fazer e tornar real e, ao mesmo tempo, a de afastar-se e adotar uma postura impassível diante dessa mesma realidade. Nesse sentido, afirma-se na primeira estrofe: “Basta-me um pequeno gesto, / feito de longe e de leve, / para que venhas comigo / e eu para sempre te leve... / – mas só esse eu não farei.” (MEIRELES, 2001, p. 315). Embora inicialmente se anteveja uma perspectiva de ação e concretização da realidade (“um pequeno gesto” conduziria à união), o último verso, uma espécie de “aparte”, acaba por introduzir uma negação – confirmada pelo uso do “mas” – quebrando a expectativa e revelando um sujeito que optará pelo alheamento e imobilidade. Processo semelhante ocorre na segunda estrofe, em que o gesto é substituído por “uma palavra caída / das montanhas dos instantes” com o mesmo poder unificador (“desmancha mares” e “une as terras mais distantes”), essa palavra, todavia, jamais será pronunciada.

O ciclo ação – reação – omissão, apresentado até aqui é alterado nas duas últimas estrofes, dando lugar a imagens que evocam um tom onírico e melancólico: “Para que tu me adivinhes, entre os ventos taciturnos, / apago meus pensamentos, / ponho vestidos noturnos, / – que amargamente inventei.” (idem, *ibidem*). Como se constata, se, nas duas primeiras estrofes, cabia ao eu lírico o poder de concretizar a realidade através de suas ações, aqui o jogo inverte-se. Sem conseguir agir, resta ao eu poético contemplar, e, portanto, transferir ao “tu” as possibilidades de efetivar aquilo que não foi conseguido antes (“para que tu me adivinhes”), o que é confirmado na última estrofe:

E, enquanto não me descobres,
os mundos vão navegando
nos ares certos do tempo,

até não se sabe quando...

– e um dia me acabarei.
(idem, ibidem).

Não querendo ir ao encontro do outro, resta ao eu poético aguardar ser encontrado, “ser descoberto”, o que confirma a postura passiva e distanciada que assumiu desde o início do poema. Certo conformismo impera nos últimos versos, pois há a certeza de que tal união pode nunca vir a se realizar, mas, ao mesmo tempo nega-se qualquer poder de intervir nessa previsão, optando-se por uma espera sempiterna. Como em outros poemas da autora, a sugestão de efemeridade (“um dia me acabarei”) que vem à tona no último verso acaba por explicar o alheamento e a imobilidade apresentados ao longo do texto, uma vez que a ação ou a falta dela conduzem inevitavelmente ao mesmo fim. A consciência de que viver é apenas caminhar lentamente para uma dissolução é o que pode tornar qualquer atitude dispensável e sem sentido, conduzindo o eu lírico a esse distanciamento que lhe é característico. Embora se espere efetivar algo que escape às contingências do transitório, assume-se a certeza de que, inexoravelmente, tudo rende-se ao tempo, e, nesse sentido, tanto faz agir ou não.

Conforme se constata, os dois poemas apresentados na *Ocidente* revelam ao leitor português um pouco da essência da poesia de Cecília Meireles, colaborando para a divulgação da autora brasileira. Embora o discurso ideológico subjacente à revista se ligasse ao regime salazarista e aos ideais do Estado Novo, seus poemas e sua participação, como a de outros autores, acabam por se “descolar” dessa proposta. De fato, nas poucas menções que faz à sua passagem pelo periódico, Cecília jamais revela qualquer incômodo ou mal estar por contribuir com uma publicação de suposta orientação nacionalista. Em carta ao poeta Alberto de Serpa, datada de dezembro de 1938, por exemplo, a autora responde uma possível crítica do colega ao caráter “reacionário” e conservador da *Ocidente*:

A sua frase sobre a *Ocidente* fez-me pensar nesta recomendação de um inglês: “quando a tua mulher envelhecer, vá para o Egito, lá junto às múmias, ela te parecerá adolescente”. Creia, no entanto, que o pessoal da revista tem sido de um gentileza desconcertante para

comigo. E, como o mundo só me tem dado amarguras, estou muito agradecida a esse carinho.⁴¹

Segundo o que se infere das palavras da Cecília, em meio a tantas decepções e críticas (basta recordar que a essa altura, em 1938, ela vivenciou o polêmico episódio da premiação de *Viagem*, o que justifica sua queixa de estar rodeada de amarguras), a revista portuguesa proporcionava uma acolhida simpática a sua pessoa e sua obra. Nessa mesma carta, linhas antes, Cecília mencionava a possibilidade de realizar cursos nos Estados Unidos, embora reiterasse: “A Europa seduzia-me mais, com toda a sua velhice e desgovernos...”.⁴² Tal afirmação corrobora a suposição de que a autora defendia, na carta, a sua atuação na *Ocidente*. Sua brincadeira a respeito da “recomendação de um inglês”, evidencia que, enquanto Alberto de Serpa julgava a revista como um espaço artístico retrógrado, Cecília justificava que sua participação trazia ao periódico uma leveza e um frescor, amenizando qualquer possível restrição ao conteúdo ideológico que lhe permeava. Na visão da poeta, o que parece prevalecer é o fato de que a *Ocidente* tornava-se um respeitado meio de propagação da arte em suas mais variadas formas, abrindo importante espaço à literatura e, além de tudo, tendo à frente Álvaro Pinto, uma grande personalidade portuguesa e de prestígio também no Brasil.

Por tudo isso, entende-se que a revista acabou se tornando importante capítulo na trajetória literária da autora, configurando-se como único periódico no qual ela manteve uma colaboração regular mensal por pouco mais de um ano. Entre novembro de 1938 e janeiro de 1940, a revista publicou *Olhinhos de Gato*, obra então inédita e na qual Cecília recupera parte sua infância, reconstruindo-a sob um prisma ficcional e literário. Como revela em cartas aos amigos portugueses, em especial a também escritora Maria Valupi⁴³, em meados de 1937, a poeta brasileira

⁴¹ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

⁴² Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

⁴³ Pseudônimo usado por Maria Dulce Lupi Cohen Osório de Castro, poeta com a qual Cecília Meireles correspondeu-se entre agosto de 1935 e dezembro de 1951. Como afirma Antonio Osório, também poeta e sobrinho da autora, em posfácio à *Antologia poética* de Valupi (Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007), na qual também são apresentadas as cartas enviadas por Cecília à amiga, “na ligação entre as duas deve ter sido mediano José Osório de Oliveira (...) primo do marido de Maria Valupi.” (OSÓRIO In VALUPI, 2007, p. 121) As citações de cartas da autora brasileira à portuguesa tomam como base essa edição.

dava início ao projeto de compor a novela de sua infância, como confessava em carta a Valupi datada de 8 de agosto de 1937:

Estou todos os dias para começar um livro de memórias – mais ou menos memórias... ou talvez só imaginação... Mas por enquanto não passei do título (que aliás não sei se conservarei) “Olhinhos de Gato” – já vês que era o nome que me davam em pequena. És a 1ª pessoa a saber disso. Tenho vontade de começa-lo logo aqui e mandar-te a menina sensível e pensativa que fui, pª brincares com ela – pª deixares brincar com ela a menina pensativa e sensível que foste. (MEIRELES In VALUPI, 2007, p. 159)

O projeto foi colocado em prática pouco depois, como afirma Cecília em 24 de novembro de 1937: “Comecei o tal livrinho de memórias que talvez acabe por te oferecer, si gostares dele.” (idem, p. 140). A poeta portuguesa tornou-se a interlocutora com a qual Cecília mais dividiu informações acerca do seu “livro de memórias”, alimentada por esse pensamento de “oferecê-lo” à amiga, a quem esperava enviar os capítulos ou a obra toda quando terminada.

É interessante perceber que a construção do livro acabou atrelando-se a um universo sentimental e evocativo da autora, desvelando recônditos de sua personalidade e intimidade. Como ela afirmava em carta de 24 de março de 1938, tratava-se de “um livrinho de confissões”, em que expunha suas “paisagens”, “ambiente” e “primeiras queixas”. (cf. idem, p. 150). Assim, Cecília reconstruiu seu universo infantil na forma de uma narrativa permeada por instantâneos poéticos e líricos. As pessoas com quem conviveu quando criança foram resgatadas como personagens: a autora tornou-se “Olhinhos de Gato”; a avó, “Boquinha de Doce”; a ama é “Dentinho de Arroz”. Além destes, fazem parte da convivência da personagem central, “Maria Maruca”, criada da família, a madrinha “Có”, alguns vizinhos e conhecidos que ajudam a recriar essa atmosfera infantil. O relato, feito em primeira pessoa, revela a realidade observada através de “Olhinhos de Gato”, menina solitária e introvertida que se depara, ao longo da obra, com questionamentos acerca da morte, da vida e da própria existência. Porém, se a obra ceciliana é reconhecida por certas reflexões de caráter universal, o registro do mundo infantil circundante não deixa de se fazer presente, e há o retrato de ruas, costumes, brincadeiras, com espaço, inclusive, para a reprodução de cantigas e parlendas.

Recuperando detalhes acerca da criação de sua história, Cecília reafirmava, na mesma carta mencionada anteriormente, que o título *Olhinhos de Gato* referia-se ao apelido que a avó, Jacinta Benevides, lhe dera quando criança. A autora relata ainda que o projeto de escritura do livro surgiu quase que por acaso, fruto de uma pequena “epifania”:

eu não pensava escrever isto, nem dar-lhe este nome. Mas, indo um dia pela Avenida (que é como quem diz pelo Chiado), um destes madrigalescos senhores tão abundantes no meu caminho, atirou-me como um brinquedo essa expressão [Olhinhos de Gato]. E não soube o infeliz mortal que mundo de beleza se abre dentro de mim: foi como si uma última vez a minha Avó chamasse por mim, pequenina e inocente. (idem, p. 150).

Além disso, a autora confessava a ideia de inscrever seu livro de memórias para concorrer ao prêmio de “ficção em prosa” pela Academia Brasileira de Letras. Ao que tudo indica, Cecília tencionava inscrever *Viagem* para concorrer como obra poética e *Olhinhos de Gato* nessa categoria ficcional. Concorrer com duas obras aumentava, logicamente, as chances da autora receber algum dos prêmios, o que segundo ela, fazia “não pela glória”, mas para ver se poderia pagar “uma de [suas] dívidas”. (idem, p. 140). Os problemas financeiros, advindos após o suicídio do primeiro marido, agravavam-se pela dificuldade de publicação de suas obras, como se registra pela queixa a Maria Valupi:

não há editores que paguem nada – e literatura propriamente dita – é coisa que pouco se vende por aqui, principalmente de autores nacionais, e especialmente sendo coisa minha. Postumamente, talvez. Não dá vontade de morrer ao menos por alguns dias? (idem, p. 150).

Tal dificuldade poderia ter impulsionado ainda mais a escritora a lançar *Olhinhos de Gato* na revista e apenas posteriormente em livro.

De qualquer forma, em 24 de abril de 1938, Cecília escreveu à amiga portuguesa informando-lhe que já tinha o livro pronto e preparado para enviar-lhe, embora não tivesse ainda “dinheiro suficiente para os selos” (cf. idem, p. 161), o que, assegura ela, ocorreria em breve. Após efetivado o compromisso sentimental de fazer chegar a Maria Valupi a obra pretendida, Cecília Meireles continuou a planejar a publicação da obra, conforme relatado ao poeta Alberto de Serpa, em carta enviada em 7 de setembro de 1938:

Mas agora dou-lhe uma notícia: o Álvaro Pinto que, como você sabe, está no "Ocidente", propõe-me uma coisa: a edição de um livro. Ou será de versos (livro desigual, feito de poemas apanhados daqui e dali, nestes dez anos, como num chão de catástrofe) ou uma historiazinha de minha infância que andei escrevendo no último verão (e que ameaça prolongar-se por vários tomos).⁴⁴

Como se observa, a autora mantinha diálogo com Álvaro Pinto (o que ajuda a explicar sua participação na *Ocidente*), e, diante do cenário pouco favorável de publicação de seus livros no Brasil, discutia com ele possibilidades de fazê-lo em Portugal. Nessa época, Álvaro Pinto, já atuante no mercado livreiro, administrava, em Lisboa, o Editorial Império, responsável também pela circulação da revista *Ocidente*. Como mencionado por Cecília, havia a possibilidade de edição de um livro de poesias – o que tudo leva a crer tratar-se de *Viagem* – ou de *Olhinhos de Gato*, porém, o que realmente ocorreu, foi a publicação de ambas as obras, mas em formatos distintos. A primeira seria lançada em livro pela editora de Álvaro Pinto em 1939, enquanto a segunda acabaria ganhando as páginas da revista e sendo publicada em capítulos mês a mês. Como registrava em carta a Alberto de Serpa, a autora parecia empolgada com a possibilidade, e ainda em setembro de 38, compartilha a novidade com o amigo português:

Dou-lhe uma notícia: vão publicar no "Ocidente" [em nota à margem da carta: "vários capítulos em cada número, possivelmente a partir de novembro"] um livrinho que escrevi no último verão: a minha biografia de menina. Não tem nada de sensacional: é a história de uma criança arrancada à mente. Mas talvez venha a ser interessante como ponto de partida para o resto da biografia da mesma personagem à medida que foi deixando, "oficialmente", de ser considerada criança. Dê-me as suas impressões, viu?⁴⁵

Dessa forma, em novembro de 1938, o primeiro capítulo de *Olhinhos de Gato* foi lançado na revista, mantendo-se a publicação durante quinze números. Para a edição em livro, ocorrida no Brasil apenas em 1980, o texto foi reestruturado e passou a contar com treze capítulos. Embora não se vangloriasse de sua criação,

⁴⁴ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 7 de setembro de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

⁴⁵ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de setembro de 1938, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

tentando, pelo contrário, minimizar sua importância ao referir-se a ela sempre como uma história de criança resgatada pela memória e sem grande lapidação, é possível perceber que *Olhinhos de Gato* acabou por se tornar uma obra de grande importância pessoal para a autora. A evocação de sua infância e de seu passado, principalmente por permitir recuperar a imagem da avó, tornaram o livro uma espécie de “referência particular” que desvelava uma parcela da vida íntima de Cecília Meireles, o que a levava a querer compartilhá-la com seus amigos portugueses.

Alguns anos após a publicação na *Ocidente*, o livro ainda lhe causava enternecimento, como atesta carta enviada a um de seus interlocutores lusitanos mais assíduos, o poeta açoriano Armando Côrtes-Rodrigues, em 1946: “O que eu gostava de lhe mandar era uma novelinha (biografia poetizada da infância) que saiu em folhetim na revista ‘Ocidente’, de Lisboa, pelo ano de 38. Aí V. me verá como fui entre os três e os seis anos, com a minha Avó açoriana, que amei tanto.” (MEIRELES, 1998, p. 3). Assim, o fato de ter lançado integralmente sua “biografia poetizada da infância” no periódico lusitano elevava a revista a um novo patamar na trajetória literária da autora, uma vez que se tornou uma alternativa à publicação em livro e constituiu-se como único exemplo de utilização de um periódico para esse fim, ao longo de toda a sua carreira. Porém, mesmo após o fim da edição de *Olhinhos de Gato*, Cecília Meireles ainda foi um nome presente nos números da revista, tendo obras como alvos de recensões críticas, publicando alguns pequenos textos e mobilizando algumas divulgações.

Isso é o que ocorreu, por exemplo, em julho de 1939, na *Ocidente* de número 15. Em uma seção da revista intitulada “Bibliografia”, *Viagem* foi eleito o “Livro do mês” e nesse espaço optou-se por reproduzir a “Cópia do parecer do poeta Cassiano Ricardo, relator da comissão julgadora dos livros de poesia apresentados ao concurso da Academia Brasileira de Letras, em 1938.” (cf. 1939, nº15, p. 327). O texto de Cassiano Ricardo foi reproduzido na íntegra e acabou desempenhando uma dupla função: evidenciar que a revista *Ocidente* apoiava a atribuição do prêmio a Cecília e ajudar a promover e divulgar, antes mesmo do lançamento, um livro que causava tanto impacto, conforme observava Cassiano Ricardo. Desse modo, a revista promoveu uma boa publicidade para a mais nova obra de Cecília, instigando os leitores a se inteirar de um livro premiado no Brasil e que, como se lia no parecer, deveria “ser classificada em primeiro e único lugar”, sendo “um livro de grande e

inconfundível poesia” e, até mesmo, uma obra “HORS CONCOURS.” (RICARDO, 1939, nº15, p. 331).

Entre 1939 e 40, o lançamento de *Viagem* continuou sendo o principal motivador das referências a Cecília Meireles na *Ocidente*. Isso pode ser compreendido através da ligação entre Álvaro Pinto e a revista e, consequentemente, pelo interesse desse em promover um livro do qual era editor. Além do parecer de Cassiano Ricardo, em março de 1940, a edição número 23 publicou o texto “O valor da poética – exemplificação por dois livros: ‘Viagem’, de Cecília Meireles e ‘Em cada dia se morre...’, de Tomaz Kim”, escrito por João de Castro Osório, irmão de José Osório de Oliveira. Nele, estabeleceu-se uma recensão crítica das recentes obras da escritora brasileira e do poeta angolano, porém, sem realizar qualquer tipo de comparação entre os livros. Na verdade, o que se fez foi estabelecer um conceito de *poética* que, na opinião do autor, realizava-se plenamente quando se conseguia equilibrar aspectos como a forma (que ele julgava inerente ao poema) e o estilo individual, e demonstrar como tal procedimento foi levado a cabo pelos dois autores recenseados.

Segundo Castro Osório, *Viagem* caracterizava-se como um “livro moderno de autêntica poesia”, a “realização plena e perfeita, fruto de uma longa evolução criadora”, podendo-se dizer que, com ele, Cecília Meireles teria atingido a “plenitude das suas qualidades e [realizado] uma obra perfeita.” (OSÓRIO, 1940, nº23, pp. 492-493). Ressaltava-se também o fato de que o autor faz questão de salientar que a obra ceciliana entrava para a “eternidade da Literatura de Língua Portuguesa”, minimizando como fator secundário tratar-se de algo escrito por um brasileiro ou português, dado seu valor excepcional. Valor esse que, na sua opinião, a Academia Brasileira de Letras e a crítica brasileira acabaram por compreender. (idem, p. 493).

Nesse ponto, o autor acabou divergindo da maior parte dos outros textos críticos sobre Cecília publicados na imprensa portuguesa. Enquanto seus pares sempre tentaram salientar o quanto a poeta foi lida, divulgada e pesquisada em terras portuguesas enquanto o mesmo não ocorria no Brasil, João de Castro Osório declarava não ter visto tal reconhecimento e compreensão ocorrerem em Portugal. (cf. idem, ibidem). Ainda que se criticasse a suposta indiferença portuguesa em relação a uma obra do patamar de *Viagem*, o autor não deixava de salientar a relevância lusitana para a concretização do livro: “Mas felizmente, foi em Portugal e

nesta Revista, que, para nossa glória, encontrou editor o livro admirável que não é só o maior de 1939 mas um dos grandes de toda a nossa Literatura.” (idem, *ibidem*). Louvando Álvaro Pinto pela iniciativa de publicar uma obra tão admirável, o crítico teceu, ao longo de seu texto, outros elogios grandiosos, afirmando, por exemplo, que *Viagem* “na literatura moderna só tem parelha (e também semelhanças na melancolia doce e no poder das imagens) nos livros de Rabindranath Tagore.” (idem, p. 493-94). Como se sabe, Cecília era grande admiradora da poesia oriental, tendo, inclusive, realizado traduções de Tagore. Tal fato pode ter motivado o crítico a comparar as obras e, certamente, tornava ainda mais laudatória a recensão.

Diante da admiração que lhe causava a poesia de Cecília, Castro Osório fez questão de novamente salientar seu descontentamento com o que percebia tratar-se de um silêncio da crítica portuguesa em relação ao livro: “Assim, se não andasse a nossa crítica tão por baixo e tão falta de coragem de louvar a criação nossa contemporânea, o aparecimento deste livro ‘Viagem’ teria sido assinalado como um triunfo absoluto da Poesia nova e eterna.” (idem, p. 494). Desse modo, se para ele a crítica lusitana agia com certa desconfiança perante a literatura contemporânea (e, além de tudo, de uma autora brasileira), seu texto fez questão de reafirmar a tendência da poesia ceciliana a ser referência de uma poesia moderna, porém sem deixar de lado uma “forma própria”, uma “realização íntima” que lhe assegurava o epíteto de uma poesia “nova e eterna”.

Para o autor, tal poética era possível graças a características como a “qualidade dos versos”, o “poder das imagens”, a “riqueza e a novidade de metáforas” e do “seu estilo verbal e emprego das palavras no seu sentido mais belo e profundo”. (cf. idem, p. 497). Mas, acima de tudo, a poesia de Cecília Meireles elevava-se a um novo patamar, porque diante do que o autor chamava de “pseudo modernos” que “desprezavam o valor da métrica”, a poeta brasileira escolhia suas formas de maneira muito consciente, dominando com maestria recursos (rima, metro, formas fixas, musicalidade) que tornavam sua poética perfeita (cf. idem, *ibidem*). Portanto, para o autor, “parte da possibilidade da realização em perfeito do poema desta poesia tão suave de Cecília Meireles está na escolha dum metro adequado para a exprimir.” (idem, p. 498).

Concentrando-se em aspectos estruturais e formais dos poemas que compõem *Viagem*, embora apenas mencionasse os títulos daqueles que julgou mais

interessantes, Castro Osório realizou uma leitura e uma crítica que tentava demonstrar os *meios* dos quais se apropriou a autora para efetivar o que chamou de “alta poesia”. Se sua leitura detinha-se muito mais nesses pontos, não deixa de ser interessante o fato de que o autor defendesse a concepção de que uma poesia moderna poderia ser contemporânea sem deixar de lado certa “tradição literária”, visão que se aproximava do que a própria autora defendia. Ao mesmo tempo, é curioso notar que o crítico português salientava algo pouco usual quando se trata de Cecília Meireles e a recepção portuguesa, ressentindo-se dos poucos comentários acerca daquilo que julgava ser uma verdadeira obra-prima.

Uma nova referência à autora brasileira ocorreu em setembro de 1947, quando a revista já lançava seu número 113. Curiosamente, diferente do que ocorrera em 1940, não era o surgimento de uma nova obra que motivava a menção ao seu nome, mas sim o interesse por um aspecto ainda pouco explorado da poética ceciliana: sua ligação com os Açores. O texto de Rui Galvão Carvalho, açoriano, escritor e notável estudioso da obra de Antero de Quental, procurava apontar uma “Açorianidade na poesia de Cecília Meireles”, tomando como exemplos alguns poemas retirados dos últimos três livros da autora à época: *Viagem*, *Mar Absoluto* e *Vaga Música*. A “açorianidade”, definida por Vitorino Nemésio como um “apego à terra” e um “sentimento de uma herança étnica que se relaciona intimamente com a grandeza do mar” (NEMÉSIO *apud* CARVALHO, 1947, nº113, p. 8), serviu como ponto de partida na busca por tais ressonâncias dentro da poesia de Cecília. Definindo o *mar* como elemento simbólico que reverberaria na sensibilidade e temperamento do ilhéu, sendo, por isso, uma influência vital em suas criações poéticas, o autor definia-o como principal ponto de convergência entre os Açores e a autora: “Há uma circunstância predominante que se surpreende logo à primeira vista nos poemas de Cecília Meireles: é a influência do mar – elemento que, como é sabido, aparece sempre na poesia de todo o açoriano que verseja.” (CARVALHO, 1947, nº113, p. 9).

Para Rui Galvão Carvalho, embora Cecília fosse brasileira, sua “origem açoriana” acabou exercendo algum tipo de influência ao longo de sua obra, concretizando-se na atração da autora pelo mar. Para ele, o volume de textos cecilianos em que se abordava esse tema transformavam a autora em um caso singular dentro da poesia brasileira, sendo, talvez, a poeta que mais vezes se referiu

ao mar. (cf. idem, ibidem). Transcrevendo alguns poemas dos três livros mencionados, em que há a referência explícita ao mar ou a elementos desse universo (praia, ondas, vento, areia, vela, concha), concluiu-se que “os poemas de Cecília Meireles estão impregnados do ar salgado da maresia, [e] cheiram a musgo marinho.” (idem, p. 10). Embora não se aprofundasse na análise dos poemas que mencionava ou explorasse mais elos entre a poesia ceciliana e os Açores, detendo-se tão somente na referência ao mar, o texto colocava em xeque uma perspectiva de abordagem da obra de Cecília ainda pouco explorada. Como mencionava o próprio autor, antes dele, apenas José Osório de Oliveira teria apontado uma “ascendência insular” como influência à poesia da autora⁴⁶, havendo, portanto, poucos comentários a respeito dessa vertente específica.

Dessa forma, ainda que a ligação de Cecília Meireles aos Açores fosse muito mais sentimental e simbólica devido às raízes hereditárias de seus antepassados, Rui Galvão Carvalho não deixava de registrar a importância dessa matriz para a poesia da autora. Ao afirmar que “o açoriano, quando emigra, leva sempre consigo a sua ilha encantada e nos ouvidos a voz monocórdica do Oceano” (idem, p. 14), atribuiu à poeta brasileira, metaforicamente, essa condição de “desterrada” que transformava em versos a sua identificação com as ilhas, traduzida, principalmente, no encanto pelo mar.

O ensaio de Rui Galvão Carvalho somado ao de João de Castro Osório e à transcrição do parecer de Cassiano Ricardo, demonstra que um balanço dos primeiros anos de existência da revista *Ocidente* pende tanto para a crítica à obra de Cecília Meireles quanto para a publicação efetiva de seus escritos, destacando-se, nesse contexto, a edição de *Olhinhos de Gato*. Vinte anos após o periódico publicar sua “biografia da infância”, um novo texto da autora brasileira viria a ocupar as páginas da revista, sendo esse de motivação muito mais pessoal do que propriamente literária. Isso porque, em maio de 1959, um número especial da *Ocidente* chegava ao público inteiramente dedicado ao pintor e escultor Diogo de Macedo, falecido em fevereiro daquele ano e que muito contribuiu com a revista, uma vez que era responsável por uma seção sobre arte. Dentre os convidados a escreverem textos, depoimentos e homenagens sobre o pintor, encontrava-se

⁴⁶ Essa afirmação foi feita em artigo publicado na *Revista Atlântico*, em 1943, como se evidenciará na seção seguinte.

Cecília Meireles, que redigiu um relato íntimo acerca da sua convivência com Diogo, bem como aspectos da personalidade do amigo.

O texto foi composto como uma espécie de carta, dirigida, simbolicamente, ao próprio artista. No lugar de um título, portanto, encontra-se o vocativo “Meu amigo Diogo”, e, segundo Cecília, teria o objetivo de recuperar um pouco da história de sua amizade com o pintor e sua esposa, Eva de Macedo. Como relatava a autora brasileira, embora já conhecesse o casal, sua relação com eles, a quem carinhosamente chama de “os Dioguevas”, tornar-se-ia mais estreita em 1951, quando os dois a hospedaram durante uma viagem da escritora a Portugal (cf. MEIRELES, 1959, nº 253, p. 283). Sobre Diogo, Cecília afirmava tê-lo conhecido durante sua primeira visita ao país, ocorrida em 1934, e, na ocasião, sua impressão foi a de que ele era

um boémio tímido e sério, por mais que essas três palavras sejam difíceis de entender juntas. Boémio, pelo seu jeito de andar, de colocar o chapéu, de acompanhar sem fadiga os nossos passos forasteiros (...). Tímido, pelo seu pouco falar, pela sua gentileza sempre discreta, pelo ar de quem se ausenta (...). E sério, austero e até indignado moderadamente, quando os assuntos fossem de trabalho ou de espírito, em especial de Arte, - de Escultura, de Pintura, de Museus, coisas que respeitava com idolatria. Passado o quê, acendia o cigarrinho e tudo voltava à amenidade. (idem, ibidem).

Conforme se observa pela descrição do físico e da índole de Diogo de Macedo, a autora procurou construir seu texto tendo como único ponto de partida sua visão pessoal dos fatos. Na tentativa de recuperar a trajetória dessa amizade, Cecília evocava o passado e reconstruía sua relação com o pintor português sempre tendo como ponto de partida um viés mais íntimo. Tal liberdade permitiu-lhe, por exemplo, confessar que, após sua volta para o Brasil, a amizade entre ambos foi dificultada pela distância, mas também alimentada pela proximidade com os escritos e a produção intelectual do amigo: “Entretinha-me a ler seus livros de memórias, seus estudos, seus artigos de crítica e informação artística, porque esse homem, tocado por muitas inspirações, também se fizera escritor (...)” (idem, p. 284). Dessa forma, entre as tantas facetas do intelectual português, Cecília acabou se

debruçando sobre aquela com a qual mais profundamente identificava-se: sua vertente de escritor.

A respeito do tema, a poeta brasileira se deteve em alguns aspectos do estilo do colega, afirmando, por exemplo, que ao “ler o Diogo, [achava] graça na sua linguagem, tão sua, tão viva, tão justa, com palavras que desencantava ou fabricava, e belas imagens inesquecíveis.” (idem, *ibidem*). “Belas imagens” também foram usadas por Cecília, que não deixou de lado a poeticidade em seu texto, quando procura defini-lo como escritor, revelando-o “meio clássico, meio aldeão, como um pianista a sentir sob os dedos a combinação de sons que cultivava.” (idem, *ibidem*). Ainda segundo a autora, Diogo de Macedo era um tipo de “criatura total” que deixava transparecer nas descrições de seus passeios e experiências como “via tudo por todos os lados, em volume, perfil, cores, voz, substância e essência, como escultor, como poeta, como pintor.” (idem, *ibidem*). Nota-se, portanto, que Cecília se deteve sobre as potencialidades da escrita de Diogo, exaltando aquilo que julgava mais notável. Seu senso estético, herança do trabalho com as artes, transformava-o em um observador exímio, capaz de transpor para o texto esse grau de apreensão do mundo à sua volta, embora, como anotava Cecília, seu estilo ainda fosse um tanto quanto rústico.

A distância, diminuída através do contato com os escritos de Diogo de Macedo, foi encurtada ainda mais no ano de 1950, quando o pintor chegou inesperadamente ao Brasil:

Em 1950, veio até o Brasil, sem mandar uma linha de aviso. Tivemos de ir descobri-lo, pois era capaz de chegar e partir sem dizer nada, e eu queria agradecer-lhe os antigos obséquios. Por fim, sempre o caçámos, mais a Eva, e ficaram sendo os *Dioguevas*, com muitas conversas de Portugal e África, e muitas promessas de mil futuros encontros, em qualquer lugar do mundo, mas de preferência na Turquia. (idem, p. 285).

O interesse por assuntos comuns compartilhado por Cecília Meireles e Diogo de Macedo aproximou-os ainda mais, tornando a relação cada vez mais amistosa. Nessa época, conforme se observa em algumas correspondências, a autora chegou a apelidá-lo de “Grão-Turco” ou “Turco”, referindo-se à atração de ambos pelo país. Voltando-se cronologicamente para a história de encontros entre os dois, Cecília retomava o ano de 1951, quando, segundo ela, ao passar “por Portugal para uma

viagem sentimental aos Açores”, foi recebida pelo casal português e pôde ali viver “tempos de aventuras”. (idem, p. 286). Observa-se que o relato de episódios experimentados ao lado do artista português suscitava trechos em que a poeta acabou revelando aspectos de sua própria personalidade e das experiências vividas em Portugal. Isso pode ser observado, por exemplo, no fragmento em que Cecília narra sua volta dos Açores:

A volta das Ilhas, porém, foi menos festiva. Não me perdoarei jamais as preocupações que possa ter causado então aos Dioguevas: porque adoeci, fosse por fadiga de muito viajar, fosse pela indisciplina dos ares, e assim me vi retirada na casa dos “4 AAAA” [Avenida António Augusto de Aguiar] mais tempo do que pretendia. A amabilidade do casal e a sua paciência tanto me acalentavam que mais me faziam desejar partir: pois nada mais doce do que agradecer, porém nada mais amargo do que estorvar. (Também este capítulo algum dia será dilatado, pois quando alguém se confessa doente, em viagem, há logo desconfianças, como se viajar fosse obrigatoriamente desfrutar de boa saúde e estar a salvo das inconstâncias atlânticas e das frias brisas das noites e do Tejo). (idem, p. 286).

Ainda que louvasse a “amabilidade do casal” durante o tempo em que esteve adoentada, a autora não deixou de falar um pouco de si mesma, aproveitando-se também do espaço na revista portuguesa para reafirmar os fatos que circundaram sua passagem pelo país naquela ocasião. Utilizando-se dos parênteses, Cecília abriu espaço em seu texto principal e adotou um tom mais intimista para criticar as desconfianças que recebe o viajante quando confessa estar doente. Tal assunto vem à tona justamente porque ela, ao voltar dos Açores, permaneceu em Lisboa e soube que lhe eram preparadas duas grandes homenagens: uma “festa da poesia” organizada por Adolfo Casais-Monteiro, David Mourão-Ferreira, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena, Alberto de Lacerda, entre outros, e um banquete promovido pela Secretaria de Propaganda Nacional. Todavia, em razão de não se sentir bem, a escritora não compareceu a nenhum dos eventos.

Tal fato gerou um grande mal estar entre seus companheiros lusitanos, que estranharam a ausência da homenageada, especulando se o fato se devia a certo retraimento da autora diante de compromissos sociais. Incomodada com a repercussão de sua ausência e o questionamento sobre sua suposta doença, Cecília

não se esquivou de, indiretamente, defender-se no texto que escrevia para a *Ocidente*, lembrando, inclusive, como o casal português ajudou-a a superar a contrariedade que o episódio suscitara: “Mas os Dioguevas, com sua amizade (...) conseguiram apagar-me do coração qualquer ressentimento que por acaso o ameaçasse, por esses contratempos que então me desgostaram tanto.” (idem, p. 286-87). Dessa forma, falar da amizade com Diogo de Macedo e dos acontecimentos que mais marcaram aquela convivência era, para Cecília, também revelar-se em alguma medida, manifestando questões de foro pessoal que envolviam seus sentimentos, impressões e modos de agir e pensar.

Ainda seguindo um roteiro cronológico de seus encontros com o casal português, a autora mencionava que, em 1953, estando ela novamente em Portugal, suas “aventuras de amizade” com Diogo e Eva puderam recomeçar, lembrando uma “excursão a Coimbra” que teriam feito juntos. Essa seria a última vez que Cecília teria visto o pintor português pessoalmente, como se percebe pelo lamento que permeia o texto: “Tristes criaturas que somos! Quantos amigos de que então me despedi cheia de afecto não voltaria a ver jamais!” (idem, p. 287). Desde então, o contato permaneceu somente através de cartas que, segundo ela, permitiam que vivessem em um “universo próprio, dentro do qual [se entendiam], num clima de amizade constante e leal.” (idem, p. 288).

No encerramento de seu texto, Cecília adotou novamente um estilo laudatório, elogiando a personalidade do artista português por ser uma “criatura que jamais se deteve a falar de si mesma, que não comentava os seus trabalhos (...) mas que falava dos alheios, sempre que fosse para fazê-lo entusiasticamente.” (idem, *ibidem*). Além disso, a autora declarava também que seu texto, livre de quaisquer formalismos, assim o era porque foi motivado tão somente pelas saudades e pelo desejo de recordar a história de sua amizade com Diogo de Macedo, e por isso justifica-se:

Eu, se puder, algum dia tentarei escrever tudo isto melhor. Por enquanto, não posso bem crer que não esteja o “turco” no seu escritório a ler estas lembranças saudosas, a rir matreiro para a Eva, entretida com seus tricôs, e a dizer-lhe: “Olha o que aquela mafarrica havia de dizer de mim! Era então nossa amiga de verdade...?” (idem, p. 289).

Embora ainda pesarosa pela morte do colega, Cecília evitou, ao longo texto, assumir um discurso melancólico, optando por um tom mais ameno e que transmitisse a alegria e os bons momentos que marcaram sua convivência com Diogo. Aproveitando-se dessa leveza e sem deixar de lado seu filão poético, a autora encerrava o texto e despedia-se do amigo com um pequeno jogo linguístico: “Querido amigo, com um coração de amor que Deus lhe deu e ele tudo fez para não perder... ‘... digo que digo Diogo...’ (idem, ibidem). O fecho enternecido do texto arrematava aquilo que se constitui como um verdadeiro depoimento sobre a relação existente entre Cecília Meireles, Diogo de Macedo e Eva Arruda. Através de uma escrita espontânea e intimista, a própria autora deu a conhecer aspectos dessa amizade e de sua relevância, proporcionando também um momento para que os leitores soubessem um pouco mais sobre si mesma e sobre Diogo de Macedo, apresentado em sua simplicidade e talento.

Todavia, o depoimento sobre o artista português editado na *Ocidente* representa apenas uma pequena parcela do que foi a relação mantida entre Cecília e o casal lusitano, proximidade essa quase não abordada pela crítica. Conforme afirma Arnaldo Saraiva em texto publicado recentemente, “há ainda uma vasta correspondência a publicar [...] como a que [a escritora] travou com Diogo de Macedo e com familiares.” (SARAIVA In: MOTTA, 2012, p. 9). De fato, as cartas atestam a relação de proximidade mantida entre Cecília e “os Dioguevas”, mas ainda somam-se a elas outros registros pessoais como fotografias enviadas pela autora e alguns textos compartilhados unicamente com o casal. Observa-se ainda que, se tal relação constituía-se a nível pessoal, como atestam as correspondências, a amizade de Cecília também estimulou Diogo e Eva a comporem um verdadeiro arquivo particular a respeito da brasileira. Entre o material reunido sobre a autora encontram-se, por exemplo, poemas, artigos e críticas publicados em jornais portugueses, crônicas cecilianas editadas no *Diário de Notícias* na década de 50 e um raro volume sobre António Nobre compilado por Cecília em 1934.⁴⁷ A compilação desses textos exemplifica que, além de uma relação amistosa, o casal português nutriu um profundo interesse por tudo que envolvesse a atividade literária de Cecília em Portugal, o que culminou na organização desse pequeno acervo sobre a poeta.

⁴⁷ Todo esse material encontra-se reunido no espólio de Diogo de Macedo, sob os cuidados da Fundação Calouste Gulbenkian.

Nessa correspondência de Cecília com Diogo e Eva, é possível perceber todo o grau de intimidade mantida entre ambos e, ao mesmo tempo, as conexões que tal amizade acabou originando para a brasileira. As nove cartas existentes no espólio do escritor foram enviadas entre 1934, ano da primeira visita de Cecília e Fernando Correia Dias a Portugal, e 1956. Sobre Correia Dias, observa-se que foi Diogo de Macedo quem o auxiliou durante sua estadia em Portugal, quando ele começava a apresentar os primeiros indícios da crise que o levaria a cometer suicídio:

O Fernando curou-se rapidamente, em 2 ou 3 dias e está muito agradecido a tudo quanto você por ele fez – e que não pode agradecer no momento por estar com a cabeça muito perturbada. (...) O Correia Dias está aqui olhando para o “pélago profundo”, - mas com certeza quer mandar-lhe um abraço transoceânico.⁴⁸

Talvez o auxílio prestado por Diogo naquela ocasião tenha motivado ainda mais a relação de amizade que viria a se construir entre ambos. Tanto é assim, que Cecília o tomou, desde o início, como um amigo com quem podia compartilhar as angústias e sofrimentos vividos ao lado de Correia Dias:

(...) o Fernando com uma de suas crises de neurastenia profunda, por onde você pode ver que não sou suficientemente interessante para com toda a minha vontade conseguir milagres em redor de mim. Tive um amigo que acreditava que eu era capaz de fazer os bondes pararem fora do lugar. Um dia fiz a experiência e deu resultado. Mas o Fernando ainda não conseguiu ser como os bondes. E essa é uma de minhas infelicidades.⁴⁹

A carta, enviada em abril de 1935, revelava toda a frustração experimentada por Cecília diante da piora crescente do quadro depressivo de Correia Dias, que, naquele mesmo ano, em novembro, acabou suicidando-se. O fato de Diogo o ter conhecido levou a poeta brasileira, quase vinte anos após a morte do companheiro, a confessar ao amigo os anos de verdadeiro suplício experimentados após ele adoecer. Numa carta em que se referia a Diogo como “Dragão pavoroso”, indício do grau de intimidade existente ali, Cecília explicava que sofreu calada com a doença do marido por medo dos transtornos materiais que isso acarretaria e por temer não ser levada a sério. Por isso, segundo ela, teria vivido “durante treze anos como num

⁴⁸ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 31 de dezembro de 1934, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁴⁹ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de abril de 1935, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

sonho trágico” e desabafava: “É muito difícil de acreditar sem ter visto. Difícil como outrora quando eu tão sozinha, tão inexperiente, perguntava a mim mesma: ‘todos os homens serão assim?’”⁵⁰

Além das confissões de cunho pessoal, as cartas registram ainda a interação de Cecília com outra figura lusitana também conhecida por Diogo, Frei Armindo Augusto⁵¹, responsável pelo envolvimento da autora brasileira em um projeto de publicação em Portugal: a obra *Em louvor de Santa Clara*, de 1954. Idealizada pelo religioso como marco comemorativo no sétimo centenário de morte de Santa Clara, ocorrido em 1953, o livro constitui-se, segundo o organizador, como uma “Homenagem da Literatura Portuguesa” e, como afirmaria o frei em uma espécie de prefácio à coletânea, os “intelectuais (...) os de ontem e os de hoje, os poetas, os artistas atenderam o convite, entusiasmados e devotos.” (AUGUSTO, 1954, p. 5). Dentre as contribuições portuguesas, aparecem os nomes de Alberto de Serpa, Afonso Duarte, Aquilino Ribeiro, Sophia de Mello Breyner e Vitorino Nemésio.

Todavia, como salientava o próprio organizador, mais do que uma “homenagem portuguesa”, o livro também poderia ser definido como uma “Homenagem da Literatura Brasileira”, uma vez que o Brasil, “prolongamento natural” da alma portuguesa, se fazia presente com os nomes de Cecília Meireles e Manuel Bandeira. (cf. idem, p. 6). De fato, Cecília contribui enviando o poema *Pequeno Oratório de Santa Clara* (que, na edição portuguesa, passou a chamar-se “Recitativo”), o qual seria publicado no Brasil em 1955, configurando-se, portanto, como o resultado dessa encomenda.

Em 1953, a poeta fez as primeiras menções à relação que começava a estabelecer com a ordem religiosa franciscana portuguesa, afirmando que eles mandavam-lhe “livros pelo correio aéreo” e, em retribuição, ela esperava que “algum anjo cantor” lhe “soprasse lá de cima um rimance para Santa Clara.”⁵² Quando a obra foi finalmente publicada, Cecília comenta em carta a Diogo de Macedo que

⁵⁰ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 21 de julho de 1952, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵¹ Frei Armindo Augusto, dedicou-se à pregação, à oratória e à escrita, e sua relação de amizade com Miguel Torga o levou a ser um dos primeiros a analisar de forma mais sistemática a obra do autor. Em 1960, publicou, na revista *Itinerarium*, o texto “O drama de Miguel Torga”, mais tarde editado em livro. Além disso, ainda colaborou com revistas e jornais portugueses.

⁵² Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 21 de setembro de 1953, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

Armindo Augusto (a quem ela chama de “seu frade A²”) lhe escrevera comunicando a intenção de vir ao Brasil. Sobre o livro, a autora ainda explicava:

Não penso do recitativo “as mesmas belas coisas” que você... Escrevi aquilo tudo para que o A² escolhesse um ou dois poeminhas! Vai o bom laureado e publica a série toda! Eu o que achei mais lindo em verso foi o rimance do Cortes, a quadra de Afonso Duarte e o poema do Bandeira. De um modo geral, porém, acho que as colaborações foram boas, pois é muito difícil fazer-se, em poesia, qualquer coisa encomendada.⁵³

Como se percebe, o texto de Cecília, embora ela admitisse a dificuldade em fazer poesia sob encomenda, foi recebido de forma positiva. Em outra carta a Diogo de Macedo, ela agradeceria mais uma vez pelas “boas palavras sobre o Oratório”, afirmando que o frade também havia lhe escrito “todo baboso”. Além do livro, a própria figura de Armindo Augusto seria motivo de menção em várias das cartas enviadas ao casal português. Informal e galhofeiro, o frei seria definido por Cecília como “muito maroto”, “guloso” e alguém que “só pensa[va] em queijo e peru.”⁵⁴ Impressão que se confirmaria com a visita de Armindo Augusto, ao Brasil, como relatava Cecília:

Esteve cá o seu frade, que é formidável. (...) O danado pôs-se a comer, a beber, a falar, a fumar (não me lembro se cantou e bailou, mas é provável) e andamos com ele pelas praias e florestas, mais o Bandeira – e até lhe demos uma jaca, e eu bem gostava de o ver todo lambuzado a petiscar aquela fruta de 50 kilos (que deve ter comido sozinho, embora muito lhe recomendássemos – com medo de o matarmos de indigestão – que repartisse com cozinheiros de bordo. Mas qual repartiu! O mariola deve tê-la comido toda!) O Heitor e o Bandeira gostaram muito dele, cada um por seus motivos. (...) ⁵⁵

A espontaneidade de Armindo Augusto fez Cecília, jocosamente, colocar em xeque a vocação do frade que, como ela relatava, chegava ao ponto de enviar a Diogo de Macedo recortes sobre ela e definia o pintor português e Armando Côrtes-

⁵³ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 21 de março de 1955, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵⁴ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 22 de fevereiro de 1956, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵⁵ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 19 de maio de 1956, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodrigues como os seus “padrinhos”.⁵⁶ Ao mesmo tempo em que se espantava com as atitudes descontraídas do frade, Cecília admitia ter simpatizado com ele. Embora a autora tenha mantido contato com o religioso por pouco tempo, cerca de três anos, é curioso que não haja menção a ele entre as relações lusitanas de Cecília, ainda que uma de suas obras seja fruto direto desse contato.

Além de única fonte de informações acerca da proximidade entre Cecília Meireles e o franciscano português Armindo Augusto, as cartas enviadas a Diogo de Macedo e Eva Arruda evidenciam a escritora em sua intimidade. Ao mesmo tempo em que desabafava sobre os sérios problemas enfrentados com o primeiro marido, é possível também encontrar nesse material seu lado mais alegre: criando poemas e reinterpretações jocosas, especialmente para os amigos, apelidando-se (por exemplo, de “Anja Intrujona”) ou apelidando os colegas portugueses, e ainda inventando dedicatórias criativas nas fotos que enviava. Por tudo isso, entende-se a afirmação de Arnaldo Saraiva de que tal material⁵⁷ devesse ser publicado trazendo à luz a relação entre Cecília e essas personalidades lusitanas, algo que, por hora, apenas o texto editado na revista *Ocidente* conseguiu sugerir.

Em relação a esse último, destaca-se o fato de que a carta a Diogo encerrou a participação ceciliana no periódico, uma vez que, posteriormente à edição de 1959, apenas textos críticos a respeito da autora ainda viriam a ser publicados e, após sua morte, dois poemas seriam editados como forma de homenagem. Ainda em 1959, a revista, em sua edição 254, trouxe o texto da também poeta Natércia Freire a respeito da obra *Amor em Leonoreta*, publicada por Cecília Meireles em 1951, e dedicada aos já referidos irmãos João de Castro Osório e José Osório de Oliveira.

O fato de Cecília aproveitar-se de um trecho do *Amadis de Gaula*, utilizando-o como epígrafe e mote central para a construção das sete partes que compõem a obra, levou Natércia Freire a vislumbrar o livro sob o prisma da integração da autora brasileira à literatura portuguesa, interpretando-a como uma iniciativa que honrava as tradições trovadorescas e reavivava o texto original, levando a autora a declarar:

⁵⁶ Carta de Cecília Meireles a Diogo de Macedo, datada de 22 de fevereiro de 1956, pertencente ao espólio do artista na Fundação Calouste Gulbenkian

⁵⁷ As cartas aqui evidenciadas são as disponibilizadas pela Fundação Calouste Gulbenkian. Todavia, a publicação na *Colóquio Letras* (nº58, abril de 1970) de uma carta enviada por Cecília Meireles a Diogo de Macedo, de Amsterdã, em 1951, sugere a existência de outras correspondências.

“Cecília Meireles! Eis um Poeta que parece ter partido nas asas altas de um sonho português em demanda de outro país...” (FREIRE, 1959, nº254, p. 330). Dessa forma, pela primeira vez uma obra da autora brasileira ofereceu subsídios incontestáveis para sua filiação a uma matriz lusitana, o que foi insistentemente referenciado no texto de Natércia Freire:

Por que razão, sendo Cecília Meireles brasileira, pareço querer integrá-la na literatura portuguesa? É que este poema em sete cantos, *Amor em Leonoreta*, onde a autora percorre séculos de imaginação, é como que a afirmação de uma realidade que está forçosamente ligada ao antigo sonho lusíada. (idem, ibidem).

Dessa forma, para a autora portuguesa, Cecília comprometia-se a tal ponto com a literatura lusitana que sua obra conseguiu alcançar o mérito de realizar “uma aliança real entre Portugal e Brasil mais forte do que quantos acordos políticos e sociais [pudessem] surgir”, uma vez que o livro propunha a “fusão do tempo com o puro amor de duas raças que teve seu princípio no mesmo ponto de partida.” (idem, ibidem). Sem deixar de louvar as qualidades da obra e a maestria da poeta brasileira em atualizar e dotar de personalidade própria uma glosa medieval, Natércia Freire empenhou-se em registrar a realização do que ela chamava de uma “pequena obra-prima” que elevaria o nome de Cecília “junto de tantos nomes ilustres, nacionais e estrangeiros, que à sombra do *Amadis* sofreram e sonharam.” (idem, pp. 333-334). Logo, a crítica a *Amor em Leonoreta* publicada na *Ocidente* filia-se a uma série de outros textos lusitanos que tentaram evidenciar a ligação da poesia ceciliana à literatura portuguesa. Porém, Natércia Freire não construiu sua argumentação apoiando-se em critérios biográficos ou buscando respaldo em simples inferências, mas tomou como ponto de partida uma obra na qual Cecília Meireles traçou uma conexão indubitável entre sua poesia e a portuguesa, relação essa colocada em primeiro plano ao leitor desde a epígrafe do livro. A partir daí, a poeta portuguesa pode, sem dificuldades, buscar, no livro em questão, traços dessa “fusão” literária e situar Cecília em uma perspectiva cultural interacionista.

Outro texto a respeito de Cecília Meireles só seria publicado no periódico após o falecimento da autora. Em janeiro de 1965, a *Ocidente* trouxe a público o “Cânone de Cecília”, de autoria de José Blanc de Portugal, poeta e crítico musical que, na primeira visita da autora ao país, em 1934, acompanhou suas conferências

e divulgou-as no *Diário de Notícias*. Como evidenciava o autor, a palavra “cânone” teria surgido entre compositores do século XV que buscavam nomear uma “imitação regular a duas ou mais vozes, que entram no conjunto polifônico uma após outra, com a mesma melodia (...)” (PORTUGAL, 1965, nº321, p. 5). Amparado por sua familiaridade com a música, José Blanc de Portugal procura utilizar esse conceito sonoro para construir uma homenagem a Cecília em que duas vozes (a dela, através de fragmentos de poemas e a do próprio autor) alternavam-se e fundiam-se para tentar explicar e relacionar a vida, a morte e a criação literária da poeta brasileira.

Além disso, a ideia de um “cânone” literário também tenta ser contemplada. Afinal, o autor buscava referir-se a uma série de poemas cecilianos, retirados de obras consagradas pela crítica como *Viagem*, ou menos conhecidas como *Giroflê*, *Giroflá* e *Doze Noturnos de Holanda*, procurando estabelecer um panorama composto por textos que considerava altamente significativos no contexto geral da produção ceciliana. Mas, acima de tudo, o que se sobressaía a cada menção de um verso é uma espécie de “consolo” a todos aqueles que se consideravam enlutados pela morte da poeta, como se afirma no seguinte trecho: “Na tarde da vida descansou Cecília: ‘Um cílio não lhe estremeceu’. Mas, na solidão imperfeita da vida que nos resta, ‘tontos de sua solidão’, Cecília vem de novo ao nosso poder. De novo e sempre; tão subitamente como se viva estivesse (...)” (idem, p. 7). Como se percebe, o autor procurava unir aquilo que diz aos próprios versos da poeta, ora apenas citando um pequeno fragmento, ora reproduzindo uma estrofe integralmente. Nesse sentido, esforçou-se por compor um texto apologético em que lamentava a perda de Cecília, reforçando a sugestão de que a escritora estaria para sempre refletida e imortalizada através de seus versos.

Ainda em 1965, na edição seguinte àquela que contemplava o ensaio de José Blanc de Portugal, dois poemas de Cecília Meireles, até ali inéditos, foram publicados na revista, visando a homenagear a autora falecida em novembro do ano anterior. Não é possível precisar qual dos interlocutores portugueses de Cecília tinha conhecimento dos poemas e de quem partiu a iniciativa de sua edição, uma vez que o principal contato na autora na *Ocidente*, Álvaro Pinto, morreu em 1956. O fato é que nesse contexto de enternecimento pela morte da autora, surgiram, na revista, os textos “Queluz” (que seria publicado em livro somente em 1974) e “Parusia” (que,

atualmente, compõe a seção de “Dispersos” da última edição de sua obra completa, datada de 2001, e que contempla poemas inéditos). Não por acaso, a publicação trouxe à tona dois textos altamente significativos e carregados de um grande valor simbólico: o primeiro, voltava-se para a relação da autora com Portugal; enquanto o segundo, escrito por Cecília em um hospital, em abril de 1964, constituía-se quase como que um lamento pela morte iminente.

“Queluz”, fruto da viagem realizada em 1953 a Portugal e dos passeios de Cecília Meireles ao lado de Diogo de Macedo e Eva Arruda, descreve o “encontro” da autora com a estátua de D. Maria I, construída no final do século XVIII, e que ainda hoje permanece nos jardins do palácio. Localizado em Sintra, distrito de Lisboa, o local serviu como discreta residência para a rainha D. Maria I, quando seu estado mental teve sensível piora, após a morte de D. Pedro III em 1786. Em 1794, um incêndio atingiu o Palácio da Ajuda, e o Palácio de Queluz tornou-se a residência oficial da monarquia portuguesa, permanecendo assim até a fuga da família real para o Brasil, em 1807.

Centrando-se na figura da Rainha, personagem histórico, mas que suscita uma reflexão de caráter universal, Cecília afirma na primeira estrofe:

Fui visitar a Rainha,
livre de tanta desgraça.
Por seus jardins, demorei-me,
à beira de espelhos d’água.
Nem os próprios jardineiros
saberiam quem buscava.
(MEIRELES, 2001, p. 1372).

Embora o título do poema seja “Queluz”, observa-se que o palácio é mero coadjuvante, pois desde o início a autora deixa claro que vai até lá com o intuito de “visitar a Rainha / livre de tanta desgraça”, e busca-a entre os jardins. Enquanto segue seu caminho, Cecília descreve-a como uma espécie de “aparição” que atravessa os jardins: “Dona Maria Primeira / Já tão morta e embalsamada, / por entre bosques e tanques, / veio andando, antiga e clara.” (idem, ibidem). A menção à rainha desencadeia uma reflexão sobre o tempo e a efemeridade que a tudo e a todos atinge:

Ah! como os séculos morrem...
Filhos, pais, tudo se apaga.

Pombal? Um nome perdido.
 Perdidos Aveiro e Távora.
 Lafões? Quem era? Quem fora?
 Toda a corte, - mera fábula.
 (idem, ibidem).

A percepção de que “tudo se apaga” estende-se a grandes personalidades da história portuguesa, como o Marquês de Pombal que, segundo a autora, foi transformado em “um nome perdido”, como Aveiro e Távora, sobrenomes de famílias influentes no século XVIII e ainda o duque de Lafões, criador da Academia de Ciências de Lisboa. Ainda que relevantes para a história nacional, tais personagens tornaram-se simples nomes, tragados pela passagem do tempo que a tudo corrói. Logo, não só as pessoas, mas toda a atmosfera que envolvia a corte e é evocada pela poeta acaba tornando-se uma espécie de miragem, um reflexo do que um dia fora e já não mais é:

Serenins e ladainhas?
 – espuma sem qualquer praia.
 As joias do seu cabelo?
 – flores de gelo em vidraça.
 As sedas dos seus vestidos?
 – simples aragem drapeada.
 (idem, p. 1372-373)

A consciência da efemeridade, sempre presente nos poemas cecilianos, é aqui simbolizada pela transformação de elementos concretos em imagens evocativas da fluidez e da transitoriedade: “serenins e ladainhas” tornaram-se “espuma”, as joias, “flores de gelo em vidraça” e as sedas, “aragem”. A própria rainha, símbolo máximo da nobreza e poder, não escapa dessa condição transitória: “A mão que bondosa e triste, / tanto decreto assinara, / e que foi morta e rugosa, / solenemente beijada, / menos do que as folhas secas, / pela tarde resvalava...” (idem, p. 1373). A imagem de D. Maria Primeira é evidenciada pela poeta com comiseração, como se percebe pelos adjetivos “bondosa e triste”. Outrora prestigiada, agora, ela simplesmente “resvala” pela tarde. Tal vislumbre é justificado na penúltima estrofe do poema, quando se percebe que a “passagem” da rainha, seu movimento pelos jardins do palácio, tem como fim último o encontro com aquilo que a própria poeta buscava desde o início:

Dona Maria Primeira,
 diáfana e clara, se afasta.
 Nem o vestido da chuva
 tão leve nos ares passa.
 Deixa seu palácio róseo,
 sobe para sua estátua.
 (idem, ibidem).

A fusão entre o espectro fluido da regente e a estátua assinala também o momento em que o eu lírico finalmente se depara com o monumento. Caracterizada por imagens que remetem à sua condição transcendente – “diáfana e clara” – a rainha deixaria seu palácio para então unir-se àquela representação, livre do peso das imposições do destino e de suas agruras. A estátua aparece, então, como símbolo da eternidade, como se a monarca se libertasse da vida (permeada por sofrimentos), e ao mesmo tempo também superasse, em alguma medida, a morte e a condição efêmera da existência, já que simbolicamente permanece presente naquele espaço e viva na história.

Essa condição transcendente alcançada por D. Maria I é evidenciada ao longo de todo o poema e reforçada na última estrofe:

Os jardineiros não viam
 quem perto deles andava:
 - Fluida, vaga transparência
 que a verde tarde arregaça.
 De tudo, restou-me, apenas,
 entre os cílios, uma lágrima.
 (idem, ibidem).

Ao caracterizar a rainha com adjetivos como “diáfana”, “fluida”, “vaga transparência”, e evidenciar a sutileza de seus movimentos quase imperceptíveis (resvalar, passar), a poeta destaca o fato de que tal imagem acabava despercebida aos olhos dos jardineiros, muito concentrados no mundo real. Dessa forma, fica evidente que a percepção da poeta, capaz de vislumbrar o espectro de D. Maria I entre os jardins do palácio e se comover diante de sua representação material, se opõe à visão objetiva dos trabalhadores, os quais não poderiam sentir a presença da morte que por ali ecoava. Além disso, há no poema uma oposição entre a rigidez e a imobilidade que uma estátua sugere e a transcendência e a fluidez que a imagem da

monarca acaba adquirindo ao longo do texto. Incapaz de escapar ao influxo do tempo, da morte e da dissolução, a rainha teve sua condição transitória paradoxalmente eternizada através daquele monumento. Dessa forma, compreende-se que a inserção de “Queluz” na *Ocidente* contempla o desejo de evidenciar Cecília Meireles em suas relação afetiva com Portugal, descrevendo um local simbólico e personagens que ajudam a narrar a história lusitana, mas acaba também por representar muito da essência de sua lírica, abordando questões como a efemeridade e a transitoriedade que circunda todos os homens.

O segundo poema inédito da autora, “Parusia”, publicado na revista em fevereiro de 1965, traz, no ao final, a seguinte nota: “*Escrito em S. Paulo, no Hospital A. C. Camargo, em Abril de 1964.*”⁵⁸ Tal observação não pode ser deixada de lado, uma vez que, em novembro daquele mesmo ano, Cecília Meireles viria a falecer. Dessa maneira, entende-se que o texto foi composto durante uma das internações da escritora e que, naquela época, ela já apresentava um estado de saúde debilitado. Esse contexto particular de criação do poema, frisado pela própria autora com a inserção de tal nota, acaba levando o leitor a defrontar-se com os versos a partir de uma perspectiva mais confessional e intimista, tornando difícil desassociá-lo da conjuntura em que surge.

O termo “Parusia” refere-se à crença, compartilhada por adeptos de várias religiões, no regresso de Jesus Cristo à Terra. O poema ceciliano parte de tal crença para lamentar, em tom melancólico, a impossibilidade de se assistir a tal advento:

Morrerei sem assistir àquela chegada:
quando os céus se abriam em feixes de luz
e a Presença descia do Mistério.

Quando ficássemos todos alegres e ditosos:
o coração como um ramo de flores,
os olhos com todas as constelações.
(idem, p. 1950).

Ao afirmar de início, de maneira objetiva e direta, “Morrerei sem assistir àquela chegada”, a poeta coloca em evidência a questão da morte sem torná-la um drama pessoal, mas apenas lamentando que, entre tantas privações, ela traga

⁵⁸ Na edição em livro, a referência ao nome do Hospital foi suprimida, constando-se apenas o local e a data.

justamente a impossibilidade de estar presente ao verdadeiro espetáculo da Parusia. Abstendo-se de usar denominações que se refiram a um segmento religioso específico, a autora opta por definir esse momento simplesmente como aquele em que a “Presença” viria do “Mistério”, transformando em ditosos todos e tudo à sua volta.

A origem de tal imagem idealizada e poética desse acontecimento é explicada na sequência:

Não: a Parusia ficou naquele livro dourado,
com páginas tão lidas, tão viradas, tão gastas,
com pequeníssimas orações⁵⁹ nos cantos.
O livro que vivia entre teus dedos antigos.
Lá eu vi a Presença, a Luz do Céu, a felicidade do mundo.

O resto aparece apenas em minha alma.
(idem, p. 1951).

A sensação de que tal experiência seria para sempre interditada ao eu lírico é reforçada pelo advérbio de negação que introduz a restrição da Parusia ao “livro dourado”. Livro esse que, embora não pertencesse ao eu lírico, revela-se como fonte de todo o ideário construído para aquele mito: nele observou-se a “Presença”, a “Luz do Céu” e “a felicidade do mundo”. Já o último verso aparece isoladamente, disposto de forma diferente dos demais, e evidencia uma espécie de contraposição ao que se disse antes. Se a primeira parte do poema procura descrever e contextualizar a Parusia bíblica, do “livro dourado”, o último verso explicita que, para além dessa visão comum, há aquilo que permanece único, individual, interior. Talvez a perspectiva de que algo permanecesse “apenas na alma” servisse também como consolo ao fato inevitável de que a expectativa daquela epifania jamais seria, de fato, satisfeita. Portanto, a morte iminente poderia subtrair tudo que era exterior ao eu lírico, mas deixava inabalável aquilo que lhe era interior – a parcela eterna de cada um – algo constantemente buscado nos poemas da autora.

Dessa forma, pode-se dizer que o poema “Parusia” tenha sido inserido na revista justamente por retratar o espírito criador de Cecília Meireles em sua última fase: voltado para questões de caráter universal como a morte, o espírito ou mesmo a fé, sem deixar de lado reflexões sobre a dualidade do efêmero com o perene, que

⁵⁹ A versão do poema apresentada na *Ocidente* traz o termo “pregas” no lugar de “orações”.

tanto estiveram presentes ao longo de toda a sua obra. Além disso, o fato de se possuir o contexto de produção dos versos (um hospital, em abril de 1964) acaba suscitando um apelo emocional maior, levando o texto a ser lido sob a perspectiva de uma confissão de Cecília acerca da antevisão da própria morte. Desse modo, tanto “Queluz” quanto “Parusia” exemplificam a obra de Cecília Meireles em dois momentos distintos, mas igualmente importantes para a *Ocidente*. O primeiro revelando o apreço e a proximidade da autora brasileira com Portugal, e o segundo, sua percepção simbólica e literária do fim da vida.

Com os dois poemas publicados em 1965, cessaria a menção a Cecília Meireles nas páginas desse periódico que acompanhou a carreira da autora, ora mais distante, ora mais próximo, desde sua fundação, em 1939. *Ocidente*, que tivera seu início marcadamente atrelado ao regime salazarista, conseguiu, com o passar do tempo, desvencilhar-se de uma ideologia política e consolidar-se, cada vez mais, como uma revista voltada para as mais diferentes manifestações culturais e artísticas. A presença de Cecília, desde a primeira edição, já dava indícios de que sua ligação com a revista não era mera casualidade, mas sim fruto de uma relação mais próxima de admiração e respeito mútuos, principalmente com seu fundador, Álvaro Pinto. Coube a ele estreitar ainda mais os vínculos entre Cecília e o periódico, ao propor-lhe a publicação da novela *Olhinhos de Gato* ao longo de vários números da revista por mais de um ano. Tais “memórias da infância” seriam o único caso, dentre as obras da autora, de um livro inédito que foi publicado integralmente em uma revista antes de se tornar uma edição impressa.

Isso, por si só, assinalaria a importância da revista para o projeto literário ceciliano, mas para além de *Olhinhos de Gato*, dos poemas e prosa inéditos que ali se publicaram, a *Ocidente* ainda manteve Cecília Meireles em suas páginas ao longo de vários textos críticos e divulgações de seus livros, entre as décadas de 40 e 50, evidenciando o prestígio da poeta entre personalidades portuguesas e oferecendo, por conseguinte, uma espécie de publicidade de suas obras entre os leitores portugueses. Em razão disso, a revista ocupa um lugar central entre as publicações lusitanas nas quais Cecília atuou, destacando-se por sua longevidade, a qual propiciou também a participação expressiva da autora, fosse publicando seus textos ou tendo sua poesia analisada. Pode-se dizer, portanto, que a *Ocidente*

constitui-se um veículo contínuo de propagação da obra de Cecília Meireles em Portugal, tornando-se ponto decisivo na sua trajetória ao longo das revistas.

2.4. *Atlântico*: o mar unindo, já não separando

O aparecimento da revista *Atlântico*, em 1942, ligava-se intimamente ao despontar do Estado Novo em Portugal, ocorrido cerca de dez anos antes. A tal fato, somava-se também a implantação, no Brasil, de um regime que se aproximava muito do modelo português (inclusive assumindo o nome “Estado Novo”) e que se instaurou através de Getúlio Vargas, a partir de 1937. Adotando táticas semelhantes, fundavam-se nesses regimes órgãos de monitoramento e controle: em Portugal, surgiu o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que perdurou de 1933 até 1945; no Brasil, por sua vez, criou-se, em 1939, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que foi extinto em 1945. Além de serem idealizados em contextos muito próximos, SPN e DIP tiveram, segundo Heloísa Paulo,

as mesmas características de difusão – e, sobretudo –, o mesmo papel de controle, ao centralizar as funções de registro e de permissão do exercício da profissão de jornalista, as condições da circulação de periódicos, a exibição e produção cinematográfica, a encenação de teatro e demais exposições públicas, exercendo a censura e a vigilância sobre todas as manifestações culturais e artísticas em Portugal e no Brasil. (PAULO, 2002, p. 285).

À frente do SPN, desde a sua criação até seu desaparecimento, esteve Antônio Ferro que, como mencionado anteriormente, manteve contato com Cecília Meireles, principalmente através de sua esposa, Fernanda de Castro. As conferências de Cecília em Portugal, no ano de 1934, foram realizadas a convite de Ferro e através de patrocínio do SPN, motivado, em grande parte, pela amizade entre Fernanda e Cecília, uma vez que “com Ferro, o relacionamento da escritora brasileira parece ter sido apenas polido, algo distante. Em uma carta, [Cecília] disse acreditar que ele se implicava com as ‘maluquices’ dela.” (GOUVÊA, 2008, p. 36). Ainda sobre as conferências de Cecília em Portugal, Fernanda de Castro afirmou, anos mais tarde, que o marido “tinha o direito, o dever de convidar os intelectuais mais válidos de cada país amigo. Cecília, além de minha amiga, [era] um grande poeta e foi com a maior alegria que soube que [ela] e o (...) marido, o pintor português Correia Dias, tinham aceitado”. (CASTRO *apud* GOUVÊA, 2008, p. 30).

De fato, o Brasil já era, para Antonio Ferro, um “país amigo” muito antes do convite feito a Cecília ou da sua atuação à frente do Secretariado. Participando do Modernismo português como um editor (ainda que pouco atuante) de *Orpheu*, ele também contribuiu com o modernismo brasileiro, publicando na *Klaxon*, em julho de 1922. Um pouco antes – em maio do mesmo ano – Ferro desembarcou no Brasil acompanhando a turnê de encenação de sua peça, *Mar Alto*, e já gozando de prestígio junto aos modernistas brasileiros. Como afirma Arnaldo Saraiva, na visita de Antonio Ferro ao país, seria de assinalar o “número de amigos que fez entre os novos e grandes escritores modernistas, o número de notícias e textos que lhe foram consagrados, o número de obras suas que viu editadas.” (SARAIVA, 2004, p. 172). Viajando por São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco, Ferro esteve entre grandes escritores (citem-se, por exemplo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, José Lins do Rego, Raul Bopp, Carlos Drummond de Andrade), recebeu homenagens, proferiu palestras e conferências e foi acolhido pelos “jovens modernistas como um dos seus.” (idem, p.174). Antonio Ferro retornou a Portugal após ter alcançado grande êxito no Brasil, ainda mantendo contato com escritores e sendo apontado como influência para o Modernismo brasileiro⁶⁰. Compreende-se que, mesmo após seu progressivo afastamento da literatura e sua consequente aproximação do jornalismo e da política, ele ainda fosse visto como uma figura representativa no meio intelectual e artístico.

Se, em 1922, Antonio Ferro acercou-se do Brasil pelo viés literário, a partir de 1940 veria esse estreitamento de laços se tornar uma incumbência do Secretariado de Propaganda Nacional, uma vez que, com a instituição do Estado Novo nos dois países, emergiu um esforço comum de aproximar as duas “nações irmãs”. Dessa forma, em 04 de setembro de 1941, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, com a presença de Getúlio Vargas, Antonio Ferro e Lourival Fontes, diretores dos órgãos de imprensa de seus países, assinaram um “Acordo Cultural”, “a fim de promover uma íntima colaboração cultural entre o Brasil e Portugal”⁶¹, intermediada, obviamente, pelo SPN e pelo DIP. O acordo previa iniciativas de fomento e intercâmbio da cultura brasileira em Portugal e vice-versa, estabelecendo, por

⁶⁰ Ver por exemplo *Modernismo brasileiro e modernismo português*, em que Arnaldo Saraiva investiga a influência de Antonio Ferro na obra de Oswald de Andrade através da aproximação dos romances *Leviana* e *Serafim Ponte Grande*.

⁶¹ Todas as citações do “Acordo Cultural” encontram-se registradas no documento assinado em 1941 e disponibilizado no site <http://www.revista.brasil-europa.eu/110/Acordo-Luso-Brasileiro.htm>.

exemplo, a criação de uma seção brasileira e outra portuguesa nas sedes do SPN e do DIP, respectivamente.

Para se promover tal troca cultural, essas medidas procuravam abranger os mais variados setores, passando, entre outros, pelo “intercâmbio e publicação de artigos inéditos de escritores e jornalistas brasileiros e portugueses na imprensa dos dois países”; o “intercâmbio de fotografias”; o envio aos dois países de “conferencistas, escritores e jornalistas que [mantivessem] vivo o contacto cultural entre as duas nações”; a “troca de publicações de turismo e propaganda”; “emissões de rádio e permuta de programas radiofônicos”; “permuta de exposições de arte e intercâmbio de artistas” e a “troca de actualidades cinematográficas.” Além disso, o “Acordo” não obliterava a dimensão e o contexto político em que se inseria, ressaltando, por exemplo, que caberia às seções anteriormente citadas a “colaboração recíproca em favor de uma orientação comum quanto ao noticiário a ser divulgado acerca do Brasil e de Portugal”, o que explicita o desejo de direcionamento dos meios de comunicação e utilização desses com a finalidade de promover e exaltar apenas o que fosse conveniente ao regime.

Finalmente, não escapavam ao documento diretrizes a serem tomadas no âmbito literário, como a “divulgação do livro português no Brasil e do livro brasileiro em Portugal” e, de especial relevância, a iniciativa da “criação duma revista denominada *Atlântico*, mantida pelos dois organismos, com a colaboração de escritores e jornalistas portugueses e brasileiros.” Dessa maneira, como se constata, a publicação da revista *Atlântico*, iniciada em 1942, foi fruto direto do “Acordo” firmado em 1941, configurando-se, como aponta Heloísa Paulo, entre todas as publicações, como “o *símbolo e a realização mais expressiva deste Acordo*, considerando-se que é a única publicação que consegue ter alguma repercussão e importância no Brasil.” (PAULO, 2002, p. 288, *grifos nossos*). A participação expressiva de autores brasileiros (nomes como Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, Drummond, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Otto Maria Carpeaux) e portugueses (dentre eles, Almada Negreiros, José Régio, Vitorino Nemésio, Jorge de Sena) consolidou a notoriedade da publicação, que, ligada à figura de Antonio Ferro, angariava colaboradores, como os modernistas que ele conhecera no Brasil. Enquanto a revista semestral foi publicada – período que se

estendeu de maio de 1942 até junho de 1948⁶² – Antonio Ferro (que durante esse período também esteve na SPN) assumiu papel central na *Atlântico*, dividindo a direção do periódico com brasileiros que ocuparam, em diferentes momentos, também a direção do DIP como o próprio Lourival Fontes e Amílcar Dutra Menezes. Outro nome de relevo no corpo editorial do periódico foi o de José Osório de Oliveira, que ocupou o cargo de Secretário da Redação.

No número de estreia da revista, Antonio Ferro se fez presente com um texto introdutório em que justificava, defendia e exaltava a necessidade da aproximação entre Portugal e Brasil, ideal que poderia ser colocado em prática através das páginas da nova publicação. Tomando o oceano Atlântico como elemento metafórico de junção e não de separação, o “lago lusitano” representaria a “nossa terra comum, o nosso grande traço de união, a estrada real da nossa glória fraterna, a grande distância que, afinal, nos aproxima” (FERRO, 1942, nº1, s/p), justificando-se então, a escolha do nome da revista como símbolo desse anseio de proximidade. Certamente a atividade literária de Antonio Ferro o amparou na escrita de um texto que soube bem utilizar-se dos elementos de retórica enquanto construía um discurso ufanista: “Existe o Brasil, existe Portugal, duas nações livres, independentes, por graça de Deus e dos homens. Mas também existe, sonoro búzio onde se repercute a voz da raça, o *mare nostrum*, o Atlântico, pátria maior, pátria infinita...” (idem, ibidem). Dessa forma, exaltava-se uma “pátria-mãe”, formada pelos filhos distantes, “independentes” e “livres” – Portugal e Brasil –, tendo como ponte simbólica o Atlântico, e entremeada a isso, a valorização do sentimento patriótico e nacionalista próprio do discurso político.

Uma vez estabelecida como fronteira interseccional, a publicação, para Ferro, tinha objetivos e um programa bastante claro que consistia basicamente em “revelar o novo Portugal aos brasileiros e o novo Brasil aos portugueses”, deixando de lado o passado e voltando-se para o “presente e o seu futuro, as suas inquietações e os seus anseios” (idem, ibidem), o que evidencia que a relação metrópole/colônia estava de todo superada, e dava lugar a um futuro promissor. Cabia, portanto, mostrar ao Brasil que Portugal não havia, conforme o autor, se “fossilizado” e que o

⁶² Os anos de 1942 a 1945 assinalaram a primeira série da revista, com seis números. Entre maio de 1946 e junho de 1948 veio à luz sua segunda série, composta por sete edições. Ainda houve um terceiro ciclo, com apenas três números, compreendido entre 1949 e 1950, ano de extinção da revista.

Brasil poderia ser atrativo revelando escritores e artistas “tipicamente *brasileiros*”, residindo aí todo o peso do nacionalismo como marca de autoafirmação. Através de um discurso que pretendia caracterizar-se como libertário, fraterno, que buscava a integração, mas pautava-se também pelo respeito às identidades e particularidades das duas nações, Antonio Ferro concluiu seu texto declarando:

não devemos ter a preocupação de nos mostrarmos iguais mas diferentes. Porque só essa diferença de planos no mesmo pano de fundo (sentimentos iguais mas estilo e ritmo próprios) nos poderá igualar e engrandecer na harmonia dos contrastes que se fundem, na afirmação magnífica, sem lisonjas nem subserviências, da nossa idêntica força criadora. Uma raça, duas nações, um mundo, eis a nossa legenda, a nossa bandeira!... (idem, *ibidem*).

Pelo que se percebe, a aproximação e intercâmbio cultural entre os dois países, escopo da *Atlântico*, ganhava legitimidade, nas palavras do diretor da revista, graças ao passado partilhado pelas duas nações, ao uso de uma língua comum que unia uma raça, e pelo desejo de construção de um futuro grandioso como pátria, reflexo do cenário político da época. Por isso, parece haver uma natural tentativa de união, uma vez que ambos os países se viam sob o influxo do Estado Novo, adotando ideologias e posturas que favoreciam um diálogo. É difícil precisar em que medida tal diálogo foi efetivamente colocado em prática, no Brasil, para além das contribuições de autores nacionais e a circulação de textos sobre o país, mas também na recepção e abrangência dessa revista entre os leitores brasileiros. Fato é que sua notoriedade dentre os periódicos luso-brasileiros foi menor do que a de publicações como *A Águia* que, segundo Arnaldo Saraiva, em 1916, já “circulava razoavelmente no Brasil, pois até se vendia no Rio, no Pará, em Manaus, em Pernambuco, na Bahia e em Santos.” (SARAIVA, 2004, p. 90)⁶³

Todavia, ainda que essa aproximação tenha se dado muito mais a nível ideológico do que pragmático, o texto “Unidade espiritual”, de Lourival Fontes, diretor brasileiro da revista, procurava reforçar ainda mais a pretensa proximidade inquestionável entre lusitanos e brasileiros, que, segundo ele, seriam unidos por “laços morais”, convivendo no Brasil sob “influxos de sentimentos duma cordialidade imperturbável.” (FONTES, 1942, nº1, p.1). Deixando de lado todas as querelas que,

⁶³ Um indicativo de que a revista circulou regularmente no Brasil é que seus exemplares constam nos acervos de algumas das principais bibliotecas do país, como Casa de Rui Barbosa, Biblioteca Nacional, Biblioteca da USP e Biblioteca da UFRJ.

vinte anos antes, com o Modernismo, haviam questionado e até repudiado a influência estrangeira (e, em especial, a portuguesa) na cultura brasileira, o autor fazia questão de ressaltar que

ninguém ignora que os escritores brasileiros se fortalecem e inspiram nos velhos escritores portugueses, que criaram, opulentaram e conservaram o idioma, nas suas fontes genuínas. Muitos, dentre eles, têm mais repercussão aqui do que mesmo no país de origem. (idem, *ibidem*).

Tomando o idioma como “vínculo indelével” dos laços entre o Brasil e Portugal, Lourival Fontes utilizava seu texto como veículo propagandístico do governo Vargas ao citá-lo e reproduzir trechos de discurso do presidente (definido por ele como “intérprete dos sentimentos gerais do Brasil contemporâneo”) quando esse inaugurou, em 1934, o Instituto de Alta Cultura Luso-Brasileiro e afirmava que “ninguém [poderia] ser chefe da Nação Brasileira sem ser grande amigo de Portugal.” (VARGAS *apud* FONTES, 1942, nº1, p. 2). Reproduzindo as palavras de Getúlio Vargas, ressaltava-se que a aproximação entre os dois países não se devia a nenhum elo de subordinação de qualquer ordem, mas tão somente à “aproximação espontânea”, à projeção “das duas nações para o futuro, entrelaçadas no ideal de um progresso comum” e tendo o idioma como elo indissolúvel “à raça fonte.” (idem, *ibidem*). Todas essas circunstâncias, segundo o diretor do DIP, comprovavam a necessidade de que jornalistas e intelectuais de Portugal e Brasil procurassem conhecer-se melhor. Segundo ele, esse objetivo era traçado pelo Acordo Luso-Brasileiro, e, em última instância, pela própria *Atlântico*. O resultado final seria, então, a “defesa dum formidável património espiritual, que não é português, nem brasileiro, porque é comum.” (FONTES, 1942, nº1, p. 2).

Como se percebe, tentava-se forjar um discurso utópico baseado numa espécie de fusão histórica, identitária e cultural que permitiria a brasileiros e portugueses se reconhecerem mutuamente e construírem juntos um projeto de nação visando ao franco progresso e desenvolvimento. Dessa forma, os textos de Antonio Ferro e Lourival Fontes traziam em seu bojo toda a carga ideológica do momento político vivido e representavam, na revista *Atlântico*, a propagação de um discurso oficial. Todavia, como aponta Heloísa Paulo,

a posição política dos diretores da revista e de alguns colaboradores, como Marcello Caetano, não é barreira à presença de textos de

autores que não demonstrem simpatias marcantes pelo ideário dos dois governos, desde que a obra publicada possa ser vista ou tenha uma leitura adequada a este mesmo ideário. (PAULO, 2002, p. 289).

Talvez seja isso o que explica a presença, na primeira edição da *Atlântico*, de autores como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Eugenio de Castro, Aquilino Ribeiro, Vitorino Nemésio, Manuel da Fonseca, Carlos Queiroz. Uma breve análise desses nomes permite entrever que, embora a revista estivesse ligada a organismos oficiais dos governos de Vargas e Salazar, os autores que ali publicam não são apoiadores do Estado Novo. Pelo contrário, Manuel da Fonseca, por exemplo, era membro do Partido Comunista Português. Isso leva à constatação, como notaria Heloísa Paulo, de que “estes nomes possuem trajetórias políticas diferenciadas, mas estão unidos pela sua ligação ao modernismo, ao ideário nacionalista dos anos trinta e quarenta, ou ainda à abertura da intelectualidade mais ‘avançada’ ao novo universo das artes, o cinema.” (idem, p. 288). Compactuar com o regime do Estado Novo, fosse no Brasil ou em Portugal, não era, de forma nenhuma, condição *sine qua non* para se publicar na *Atlântico*. Tanto é assim que a participação de Cecília Meireles na revista não traduz, sob nenhum aspecto, um possível apoio à ideologia política do Estado Novo⁶⁴, mas antes, justifica-se pelo ideário subjacente à revista de um intercâmbio entre Portugal e Brasil, o que, por si só, a poeta já promovia. Além disso, a amizade com Fernanda de Castro e, consequentemente, com Antonio Ferro e a atuação de seu grande amigo, o poeta José Osório de Oliveira, na redação do periódico, podem ter contribuído para sua participação. Mesmo assim, a colaboração da autora não foi expressiva, restringindo-se a dois números: o de estreia, em 1942, e o nº 6, da segunda série, publicado em 1948. Para além disso, Cecília seria evocada através de textos críticos e resenhas em outros quatro números da revista: nº3 (1943), nº3 (2ª.série -1947), nº1 (3ª série -1949) e nº3 (1950). Isso denota a relevância de sua figura poética, uma vez que, em cada fase da publicação, em pelo menos um volume, o nome de Cecília Meireles teria destaque, sobrepondo-se mesmo a eventuais mudanças na linha editorial da revista.

⁶⁴ A autora se opôs abertamente a diretrizes do governo de Getúlio Vargas, principalmente na área da educação, como registra a pesquisadora Valéria Lamego em sua obra *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Além disso, Leila V.B. Gouvêa apontaria como motivo para a recusa de Cecília em ministrar aulas em Lisboa, a discordância da poeta com a tirania do regime salazarista. (cf. GOUVÊA, 2008, p. 79).

De início, percebe-se que a publicação foi idealizada tendo como objetivo a divulgação de escritores portugueses e brasileiros. Sem, necessariamente, seguir uma linha editorial pautada por uma concepção de arte determinada, *Atlântico* agregava autores dos mais diferentes estilos, o que lhe conferia grande variabilidade temática e composicional. Como se percebe pelo texto de Ferro, que, em alguma medida, deveria ocupar o papel de apresentação e estabelecimento das linhas mestras da publicação, a revista não adotava nenhuma diretriz específica, senão a escolha de nomes representativos que mereceriam divulgação em Portugal e no Brasil, entremeados a textos com função panfletária explícita. O periódico dividia-se, então, basicamente, em três seções principais: ensaios (de ordem política, filosófica, social), crítica (literária, cinematográfica, arquitetônica, plástica) e textos literários (em prosa e verso). E é justamente nessa última seção que Cecília Meireles, em 1942, publicou seu poema “Canção”, que, no mesmo ano, apareceria também na obra *Vaga Música*⁶⁵.

O texto de Cecília não obedecia ao desejo de Ferro de que os autores, na *Atlântico*, encarnassem uma essência “tipicamente brasileira”, o que parece coerente uma vez que sua poesia nunca esteve comprometida com um nacionalismo ferrenho, buscando, pelo contrário, sempre refletir um caráter universal. O que se tem é um poema que se volta muito mais para o sujeito e usa o que externamente o rodeia como expressão dessa mesma interioridade. A primeira estrofe, de forma pictórica, descreve um “caminho de campo verde”, avistado da estrada e pontuado por “cercas de flores, palmeiras, / serra azul, água calada” (MEIRELES, 2001, p. 396). Após essa caracterização inicial, as outras sete estrofes se alternam entre dois movimentos: o avançar do eu lírico pelo caminho e as confluências simbólicas entre a paisagem e seu estado de espírito. Observa-se esse “eu” em confronto com sua solidão, mas ao mesmo tempo consolado pela entrega e posse dos prazeres que o ambiente lhe oferece: “Eu ando sozinha / no meio do vale. / Mas a tarde é minha.” (idem, ibidem). Essa ideia se repetirá ao longo de outras três estrofes, havendo apenas a alteração dos elementos que compõem a cena (anda-se “por cima de pedras”, “dentro dos bosques” e “ao longo da noite”) e dos quais o sujeito se apropria (flor, fonte e estrela) conforme se avança pelo caminho e pelo

⁶⁵ No livro, o título seria alterado para “Canção da tarde no campo”. Optou-se por tomar a edição da *Poesia completa* (Nova Fronteira, 2001) da autora como referência nas citações aos textos publicados na revista *Atlântico*.

dia. O outro movimento textual coloca o eu lírico refletido no ambiente, estabelecendo um paralelo entre seus sentimentos e aquilo que o rodeava: “Meus pés vão pisando a terra / Que é a imagem da minha vida: / tão vazia, mas tão bela, / tão certa, mas tão perdida!” (idem, *ibidem*). Nesse mesmo sentido se estabelecem a quarta e sexta estrofes:

Os meus passos no caminho
são como os passos da lua:
vou chegando, vais fugindo,
minha alma é a sombra da tua.
(...)
De tanto olhar para longe,
não vejo o que passa perto,
Subo monte, desço monte,
meu peito é puro deserto.
(idem, pp. 396-397)

Nota-se que, além de um espelhamento, há uma espécie de embate entre o externo e o interno, como se a atenção concedida à paisagem e ao que compõe o espaço impedisse o eu lírico de vislumbrar com mais clareza a si próprio e ao outro. Altamente significativa portanto, para o poema, é a simbologia do “caminhar”, desse transitar presente em todas as estrofes e que adquire um duplo sentido, quando se observa que o “andar” conduz para fora, mas, principalmente, para dentro de si mesmo. Logo, destaca-se a comparação, feita pelo eu lírico, de que seus passos seriam como os da lua, essa que, em seus movimentos de translação e rotação, torna possível que se visualize sempre a mesma face, enquanto a outra metade permanece, para a Terra, sempre oculta. Da mesma forma, o eu lírico afirma estar sempre no encalço do outro e ver sua alma e, nesse movimento incessante, tornar-se “sombra” daquela. Essa busca pelo outro que o leva a projetar-se constantemente para mais longe, acabaria deturpando o entendimento e a interação com aquilo que está próximo, isolando-o, de certa forma, como se percebe pela associação do “peito” ao “puro deserto”. Trata-se, então, de um poema metafórico e singelo, que oferece ao leitor um vislumbre da poesia ceciliana, sem se comprometer com os ideais nacionalistas e políticos que acabavam entrecruzando a *Atlântico*.

No ano seguinte, a revista, em seu número 3, mencionava Cecília na seção *Notas do Secretariado* que, ao que tudo indica, estava a cargo de José Osório de Oliveira, designado como “secretário da redação”. O pequeno texto intitulava-se

“Cecília” e colocava em xeque a discussão acerca da identidade poética “europeizada” da autora:

Num jantar em que se reuniram vários escritores, falava-se, um destes dias, da personalidade literária de Cecília Meireles, a propósito da publicação do seu novo livro: *Vaga Música*, e houve quem sustentasse tratar-se de uma poetisa de expressão europeia. Saudando-a, na sua já distante chegada a Lisboa, também eu afirmei que a autora do *Nunca Mais...* era uma poetisa do Brasil, mas não uma poetisa brasileira. Como, por outro lado, frisei, mais tarde, o carácter europeu do Simbolismo brasileiro, e considerei C.M. uma poetisa simbolista, não pude deixar de concordar com aquele juízo. (OLIVEIRA, 1943, nº3, p. 204).

Todavia, adiante, Osório de Oliveira retifica seu comentário, apontando que Cecília, muito mais do que um espírito europeu, teria, na verdade, uma “ascendência insular” (fruto de sua matriz açoriana) e que esta seria a causadora de sua poesia “tão carregada de símbolos, tão saturada de bruma, tão repassada de melancolia, tão impregnada de mistério e de amarga, mas velada, angústia.” (idem, ibidem) E concluía definindo-a como uma “poetisa atlântica e, portanto, senão brasileira, ou portuguesa, do ‘Mundo que o Português criou’.” (idem, ibidem). Embora curto e sem aprofundar-se na reflexão que instigava, o texto de José Osório de Oliveira, conforme mencionado antes, foi um dos primeiros a fazer uma referência explícita e direta à possível influência que as raízes açorianas teriam sobre a poesia de Cecília Meireles. Além disso, em tom ameno e quase informal (“Num jantar em que se reuniram vários escritores”), o autor acabou trazendo à tona a questão controversa da pouca “brasilidade” da poesia cecilianiana, reiterando a visão de que a autora estava muito mais atada a uma herança cultural e literária que ultrapassava as fronteiras do Brasil, como bem evidencia sua conclusão.

Um novo texto sobre Cecília, dessa vez, uma crítica a sua obra *Mar Absoluto*, foi publicada na *Atlântico* em 1947, quando a revista já estava em sua segunda série. Atendendo ao princípio de que um periódico poderia estimular, corrigir e censurar autores e obras, contribuindo, assim, para a valoração negativa ou positiva atribuída a determinado escritor ou livro, a crítica procurava divulgar a recente obra cecilianiana. Coube ao poeta Carlos de Queiroz, responsável por outros textos sobre a escritora brasileira, a tarefa de falar sobre a obra de Cecília, divulgá-la e direcionar, ainda que indiretamente, a seleção de seus leitores. Intitulado “Acerca do último livro

de poemas de Cecília Meireles: ‘Mar Absoluto’”, a análise caminhava muito mais no sentido do estímulo à leitura da obra e de uma valoração positiva.

Definindo o livro como uma “obra” no sentido mais absoluto do termo (um “espelho em que inteiramente se reflecte uma personalidade”), o autor afirmava que atribuir o termo ao livro de Cecília, “implica, fundamentalmente, um conceito de qualidade elevada ao mais alto grau de refinamento. Baudelaire, Rimbaud, António Nobre, Cesário Verde, Camilo Pessanha (...) realizaram, como ninguém ignora, uma obra poética.” (QUEIROZ, 1947, nº3, p. 121). Ao que tudo indica, para o crítico, *Mar Absoluto* seria uma espécie de obra-prima da autora, aquele que se elevaria dentre todos os outros livros e que colocaria o nome da poeta brasileira em outro patamar, como o fizeram *As Flores do Mal* com Baudelaire ou *Clepsidra* com Pessanha. Isso porque, reconstruindo a trajetória da autora, Carlos de Queiroz definia o ano de 1923 como o marco inicial de sua carreira, mas acreditava que apenas em 1939, com *Viagem*, e em 1942, com *Vaga Música*, Cecília teria encontrado uma identidade poética que, agora, confirmava-se ainda mais na obra recenseada. Para ele, essa identidade passava essencialmente pela “multiplicidade das suas imagens interiores e o anseio por uma unificação”, mas, para o autor, uma familiarização excessiva com o tema teria feito com que muitos poemas perdessem a expressão, o tom, o ritmo, a gravidade, gerando o que ele chama de uma “ironia diminutiva e deformante.” (cf. idem, p. 122).

Observa-se que, embora o texto seja elogioso, o elemento “corretivo” também se faz presente, sendo atribuída ao crítico a possibilidade de prevenir o autor recenseado de alguma possível imperfeição ou ponto negativo detectado ao longo de sua leitura. Porém, se um defeito é apresentado, várias qualidades são enumeradas: a maestria em lidar com o tema do mar (“Cecília, como sempre, contempla-o e sente-o, interroga-o e ama-o. Outrora, era o mar presente, o mar palpável, o mar que ela abria com as próprias mãos...”); a profunda inspiração que surgia ao lidar com o tema da morte, sendo a poeta equiparada a Poe, Rimbaud ou Rilke; a riqueza da “variedade métrica e de ritmos, a plasticidade das imagens, a fluência, a naturalidade das rimas.” (idem, ibidem). Por tudo isso, Carlos de Queiroz concluía que, ainda que aparentemente simples, a poesia de Cecília escondia uma verdadeira “descoberta lírica”, em que nada “tem o sabor de fácil, de gratuito, de pouco-mais-ou-menos.” (idem, ibidem). Trata-se, dessa forma, de um texto em que

predominam a sensibilidade e o lirismo imanentes da leitura de um poeta, acrescidos de fatores subjetivos como a amizade e a admiração. À parte isso, também há uma avaliação sincera que não omite possíveis defeitos e preocupa-se em apontar claramente o que poderia ser melhorado ou evitado em futuras obras, cumprindo o papel da crítica no periódico literário.

À crítica a *Mar Absoluto*, seguiu-se uma nova participação de Cecília Meireles nas páginas da *Atlântico*, em 1948. A essa altura, o SPN já havia sido extinto e substituído pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), mas ainda sob a direção de Antonio Ferro, que permanecia também como diretor da revista. Dois anos mais tarde, Ferro deixou o cargo na Secretaria Nacional e a publicação foi extinta, o que leva a crer que, nessa época, a infiltração política e nacionalista escancarada na primeira edição da *Atlântico* já não era tão presente. Isso pode ser notado pela ausência de textos e autores ligados diretamente ao regime. O fato é que, nesse volume, foi concedido a Cecília um maior espaço, com a publicação de um longo texto em prosa (dez páginas) ilustrado e que abria a edição, além de outro poema em seção específica destinada aos textos literários.

O texto em prosa intitulava-se “Evocação lírica de Lisboa”⁶⁶ e foi concebido originalmente como conferência proferida no Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, em 1947, vindo também a ser publicado no *Jornal de Notícias*, em São Paulo, a 30 de dezembro do mesmo ano.⁶⁷ José Osório de Oliveira, presente à primeira leitura do texto, classificou-o como “talvez a mais bela de toda a prosa inspirada pela cidade tágide.” (*apud* GOUVÊA, 2001, p. 39). Na *Atlântico*, o texto ganhou ainda mais notoriedade, sendo acompanhado de ilustrações da artista plástica portuguesa Maria Helena Vieira da Silva, que também era amiga da poeta (Anexo I). A afirmação de Osório justifica-se quando se observa o processo de construção do texto, pautado pela descrição lírica e subjetiva de Lisboa, revelada com muita acuidade estética e através de uma linguagem altamente simbólica, o que o transforma numa prosa poética. Essa “evocação” da cidade, publicada treze anos após a visita da autora à capital portuguesa, possui como tônica a *rememoração*,

⁶⁶ O presente texto compõe o *corpus* de análise da Dissertação de Mestrado “Cecília Meireles viajante: visões do presente e do passado nas crônicas sobre Portugal” (2010), de nossa autoria e apresentada na Universidade Federal do Paraná.

⁶⁷ “Evocação lírica de Lisboa” integra, atualmente, o primeiro volume de crônicas de viagem da autora editado pela Nova Fronteira, em 1998, e fruto do projeto de publicação de sua obra em prosa coordenado por Leodegário de Azevedo Filho. As citações ao texto tomaram como base essa edição.

apontando Cecília como a “grande recordadora” que era e que, segundo Alfredo Bosi, utilizava-se da memória que “reúne e concentra o que o tempo já dispersou ou dissipou.” (BOSI, 2007, p. 16)⁶⁸. Assim, o texto distancia-se de um relato objetivo, de um registro fiel de uma viagem realizada há pouco, mas acaba configurando-se como uma verdadeira “escavação” nas memórias daquele percurso realizado outrora.

Descrevendo a cidade em todas as etapas do dia, desde o nascer do sol até o escurecer, a autora construiu um texto em que diferentes vieses da cidade vão sendo apresentados, compondo-a em suas cores, personagens, cenários e características. O texto inicia-se, por exemplo, descrevendo uma Lisboa que desperta, em seus primeiros movimentos da manhã:

Acordas num lugar de brumas: brumas azuis e cor-de-rosa. Não tens certeza do céu, mas sentes em redor de ti um arejado bocejo d'água. Dizem-te: LISBOA. Não podes ainda ver claramente. São tudo espumas de aurora. Mas de repente o sol atira certa uma chispa de ouro. E sentes um brilho súbito de nácar descoberto. Repetem-te: LISBOA. (MEIRELES, 1998, p. 231).

Algo muito evidente neste primeiro fragmento é a interferência dos sentidos na descrição da cidade. A percepção é amalgamada pelo que se apreende visualmente: as cores de um amanhecer. Como ressalta Darcy Damasceno, a “acuidade sensorial” seria uma característica da obra ceciliana, e, nesse sentido, “afinam-se os sentidos, que tendem às manifestações complexas; denotações visuais, auditivas, olfativas, gustativas, tácteis, térmicas, dinâmicas – todas se confundem.” (DAMASCENO In MEIRELES, 1982, p. 11)⁶⁹. Lisboa parece motivar esse aguçamento e interpenetração dos sentidos, uma vez que perfumes, cores, sons serão apreendidos em meio aos movimentos da cidade e juntos conseguirão melhor expressar os elementos que compunham aquele cenário.

Como se observa, o que impera nesse primeiro contato com Lisboa é a presença do mar, elemento que se fará presente ao longo de todo o texto: “Obrigam-te a chegar perto, a pisar um chão que não sabes bem se existe: e em tudo percebes a respiração e o alimento do mar.”(MEIRELES, 1998, p. 231).

⁶⁸ BOSI, Alfredo. “Em torno da poesia de Cecília Meireles”. In: GOUVÊA, Leila V.B. (org.) *Ensaios sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2007.

⁶⁹ DAMASCENO, Darcy. “Apresentação” In: MEIRELES, Cecília. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1982.

Fundamental para a história de Portugal e presença constante na poesia ceciliana⁷⁰, o elemento marítimo é tão significativo que a primeira pessoa avistada, o primeiro personagem físico que compõe este cenário é uma mulher, provavelmente uma vendedora de peixes, que logo assume ares de “sereia dos mares clássicos”. Quer-se ouvir seu canto, mas este não é entendível, pois se trata da “linguagem das náíades”. Do mesmo modo como a figura feminina é associada a uma sereia, na sequência observam-se “casas que são como os aquários onde uns altivos camarões estendem seus lisos bigodes mongóis e gigantescas lagostas meditam sobre a fina cerâmica da sua arquitetura.” (idem, p. 232). As comparações e associações são sempre no sentido de tornar evidente a aproximação, a “invasão” do mar na cidade, uma interpenetração tão forte que ao ver, por exemplo, a “praça do mercado”, é possível jurar que “tudo [aquilo] nasceu das águas” (idem, *ibidem*).

Se o mar constitui a parcela onírica, quase surreal que compõe esse espaço, ao afastar-se dele, o ambiente ganhava novos contornos mais reais e palpáveis:

[vai-se] à procura dessas vielas sujas, por onde perpassam gatos desconfiados até da sombra dos homens; por essa vielas que cheiram duramente a coisas podres, onde crianças, sarapintadas de lama, rolam pelas pedras com uma alegria intemporal, um movimento sonhado, um entendimento sem palavras; e vês por cima da tua cabeça roupas que não pertencem a nenhuma época, estendidas de uma casa para outra, como se não pertencessem também a dono certo. (idem, p. 233).

Apesar de sujas, a composição dessas vielas possui algo que atrai o olhar: o sentimento de que ali há uma espécie de suspensão do tempo, marcada, por exemplo, pelas crianças que brincam com uma “alegria intemporal”, e pelas roupas que não “pertencem a nenhuma época”, expressões que traduzem esse tempo em estado letárgico. Talvez isso ocorra porque a essência desses lugares tenha sido preservada, porque a simplicidade e até a rusticidade incrustaram ali uma face do passado lisboeta. Aliás, são justamente as marcas resistentes desse tempo já findo o principal objeto perseguido nessa deambulação vivida e rememorada de Lisboa. O que se quer encontrar é aquilo que permaneceu intacto, fiel às suas raízes: os

⁷⁰ Cite-se apenas o poema “Beira-mar”, em que se leem versos marcados por uma autorreferência: “E até sem barco navega / quem para o mar foi fadada / Deus te proteja, Cecília, / que tudo é mar – e mais nada.” (MEIRELES, 2001, pp. 488-489).

“bairros ásperos, cujos habitantes dirias estarem ali desde o mais remoto passado, bruscos e imortais, com o seu copo rústico de vinho denso, e a sua sardinha loureando no azeite. Tudo tão forte, tão autêntico (...)” (idem, p. 235).

Por fim, com o anoitecer, Lisboa se transfigura, tudo adquire um ar sombrio, afinal a noite é o momento propício para lembrar-se de todos os que estão excluídos do império diurno, personagens que ajudaram a compor a história da cidade e que não foram esquecidos. A noite afasta os objetos que durante o dia eram tão “vivos”, transformando-os numa imagem distante: os poetas que antes traçavam seus versos no mármore dos “cafés sonolentos” recolheram-se, fatigados do trabalho árduo empreendido ao longo do dia; os sítios, antes movimentados, agora são ermos; “as bocas que falavam” agora descansam. A solidão predomina no ambiente, como se apenas esse observador ainda se mantivesse acordado, assistindo ao rio, esse elemento que permanece “acordado”, que não tem “pausa”, “esquecimento”, passado ou futuro, e que se mantém “guardando a cidade.” (cf. idem, p. 237). Dessa forma, com a imagem do rio guardando Lisboa, encerra-se mais uma etapa desse “passeio poético”. O texto foi iniciado com o amanhecer, sob o qual imperou a soberania da água; o período da tarde surgiu marcado pela observação das ruas, bairros e praças e o império da noite trouxe à tona o silêncio e a solidão, que encerram o ciclo e cedem lugar a uma nova manhã. Diante dessa, fica-se então “deslumbrado na névoa matinal, perdido entre os azulejos que começam a despertar, um a um, e são olhos de todas as cores mirando o céu e espelhando o dia.” (idem, p. 237). A percepção é novamente amalgamada pelas impressões do dia que amanhece e as cores ajudam a compor este cenário pictórico.

O desejo natural de permanecer nesse ambiente tão convidativo é então atravessado pela presença e lembrança do rio: “mas ao mesmo tempo sente-se o rio – ah! o rio... – e tens vontade de partir, de descer pela onda azul que vai baixando, degrau por degrau, até a praça rumorosa do oceano. Vontade de partir para tornar a voltar...” (idem, ibidem). Esses movimentos de permanecer, partir e voltar, naturais para alguém que está apenas de passagem por um lugar, ganham no texto uma analogia quando comparados ao vai e vem das gaivotas. Essas, inquiridas sobre onde irão pousar “depois de terem visto o mundo, as viagens, o ar sem termo, a largueza da água, responderão: ‘Em LISBOA.’ Em Lisboa. E elas mesmas não sabem por quê. Tu também não sabes, não entendes. Ficas apenas extasiado.”

(idem, p. 238). Reitera-se aqui uma impressão latente: a ligação sentimental que une este observador à cidade que descreve. Contextualizada neste ambiente, a sentença simbolicamente atribuída às gaivotas funciona como uma espécie de estopim (por isso as letras maiúsculas) para o verdadeiro estado de contemplação interior que se segue. Como assume o próprio enunciador, tentar entender o que significa essa ligação entre Lisboa e as gaivotas, entre a cidade e ele próprio, é um fenômeno para o qual não se encontra uma explicação lógica. Trata-se muito mais de um comprometimento afetivo com a cidade lusitana, uma admiração de caráter muito subjetivo. Diante de tal constatação, só resta ao sujeito enunciador deixar-se tomar por uma espécie de enlevo e ser absorvido pelo êxtase que o domina naquele momento, fruto de todas as sensações experimentadas ao longo do percurso e naquele espaço.

Embora definido como um relato de viagem, o texto foge a qualquer pretensão de retratar uma Lisboa turística, havendo destaque apenas à visão subjetiva do observador, que seleciona determinadas personagens, cenas e espaços e as “filtra” através de seu olhar pessoal. Por isso, torna-se tão emblemática a presença do mar ou o retrato daqueles recônditos que se preservaram autênticos, resistindo à efemeridade capaz de assolar tudo e todos, como se observa em outros textos da autora.

Mas além do valor literário e exemplo da riqueza estilística ceciliana também na prosa, o texto enquadra-se perfeitamente nos objetivos traçados pela *Atlântico* de aproximação entre Brasil e Portugal, ainda que tenha sido composto visando a outros fins. Essa composição apologética à capital portuguesa vinha a público assinada por uma autora brasileira já de renome à época e que traduzia em material literário de alta qualidade o projeto, anunciado por Antonio Ferro, desde o primeiro número da revista, de intercâmbio e promoção de Portugal no Brasil. Igualmente importante é o fato de que, mesmo fugindo a ser um relato turístico convencional, o texto não deixa de ser uma excelente forma de louvor, exaltação e até engrandecimento de Lisboa e do povo lusitano, o que se ajustava aos ideais políticos e propagandísticos do Secretariado sob o comando de Ferro, que também tinha como incumbência promover e fomentar o turismo, a valorização da história, do passado e das tradições portuguesas. Dessa forma, passagens do texto como aquela em que o enunciador se diz “atravessado por um sentimento estranho, de

desgraça e grandeza” ao perceber que os moradores das “vielas sujas” eram os “*netos dos heróis*, essa raça desprendida das leis humanas, retalhadas de acasos, expostas cada dia à morte, sem raízes nesse território firme em que as pessoas comuns plantam sua casa, seu recreio, seu túmulo” (MEIRELES, 1998, p. 233) poderia muito bem servir aos ideais de uma exaltação nacionalista, ainda que pareça óbvio o fato de Cecília Meireles não ter composto o texto sob essa óptica e com esse propósito.

Além do texto em prosa, a autora publicou nessa edição da revista também um poema – “O enorme vestibulo” – que, em 1949, passou a compor o livro *Retrato natural*. Como se antecipa pelo título, trata-se de um espaço à primeira vista grandioso e imponente, mas que atrai o eu poético justamente quando passa a ser descaracterizado e assume nova ressignificação: “Deixai-me andar por muito tempo / neste vosso enorme vestibulo, / quando os lacaio não existam / e a luz do lustre, que é tão plácida / envolva em mãos de brando sono / a alva, preguiçada escadaria, / límpido vestido sem dono.” (MEIRELES, 2001, p. 619). Algo comum na poética cecilianiana, a oposição entre o *eu* e os *outros* aqui também é evidenciada, uma vez que, enquanto os demais veriam o vestibulo apenas como um espaço a ser percorrido até chegar ao local almejado, para esse “eu” o próprio vestibulo se oferece como lugar a ser vivenciado em sua plenitude, sendo, inclusive, muito mais atrativo do que o espaço principal, visto com certo desdém, como se constata na terceira estrofe: “Deixai meu passo amortecido / ir e vir pelo branco e preto / mármore calmo, que outros pisam / sem ver... – levados pela pressa / de alcançar a festa, nas salas onde perfis, sedas e risos / copos de oscilantes topázios, / criam ruidosos paraísos.” (idem, *ibidem*). Tal local, possivelmente desinteressante aos demais, torna-se, para o eu poético, uma espécie de refúgio “(...) sem uma só presença / de lábios, perguntas, olhares”, e mais do que isso permite uma espécie de libertação dos outros e de si mesmo: “vou-me esquecendo do meu nome, / vou desconhecendo meu rosto, / vou-me perdendo e libertando / em pura matéria divina.” (idem, p. 620). Esse “abandono de si mesmo”, possível de ser realizado nesse recôndito, revela um desprendimento do tangível, das amarras da aparência em favor da essência, sugerindo um duplo movimento em que se perder é, ao mesmo tempo, reencontrar um “eu” mais autêntico.

Segundo Miguel Sanches Neto, o eu poético ceciliano é “alguém que lida com o inefável e o fugidio. O seu território é um não-lugar, uma fronteira imprecisa, o que a obriga a viver em suspensão.” (SANCHES NETO In MEIRELES, 2001, p. 34). O que se nota, portanto, é que o espaço descrito no poema constitui-se justamente como essa “fronteira imprecisa”, um “entre-lugar” que poderia conduzir ao desprendimento almejado. Essa verdadeira “transmutação” experimentada na passagem por esse espaço faz com que, ao final do texto, o sujeito perceba com mais nitidez seu distanciamento dos demais: “Entre todos os convidados / eu só guardo a sombra da festa: / pequena bússola em meus dedos.” (MEIRELES, 2001, p. 621). O que se percebe é que a “sombra da festa” traduz e concatena as opções feitas pelo eu poético ao longo do texto. Afinal, o que lhe atraía era o vestíbulo e não o salão principal, o silêncio e não a música, a simplicidade e não o luxo, a solidão muito mais do que a multidão. Novamente uma oposição instaura-se: ainda que finde o percurso e finalmente penetre-se no espaço dos *outros*, o *eu* ali continua à parte, norteando-se (recorrendo à imagem da bússola) pelo mesmo sentimento que o acompanhou ao longo de todo o trajeto percorrido.

A última contribuição de Cecília Meireles para a *Atlântico* (com a publicação efetiva de textos) foi, como visto anteriormente, em 1948, com “Evocação lírica de Lisboa” e o poema “O enorme vestíbulo”. Porém, até o encerramento na revista, em 1950, seu nome ainda estaria presente nas páginas da publicação através de textos de autores portugueses interessados em destacar aspectos de sua poética ou lhe prestar uma homenagem. Esse foi o caso do poeta português José Bruges, que, no nº 2 da terceira série da revista, em 1949, publicou “Canções para Cecília Meireles”. Tratava-se de três poemas curtos intitulados “Encanto”, “Onda” e “Felicidade”, e que remetem a elementos muitos presentes na poética ceciliana. No primeiro, vê-se a imagem da flor (presente em Cecília, por exemplo, na série de poemas sobre a rosa) inebriante pelo seu mistério natural: “Não o desvende ninguém! / Mata o encanto quem tenta / dissipar o véu de bruma / que envolve o que delícia...” (BRUGES, 1949, nº 2, p. 38). Já no segundo, há a oposição entre símbolos constantemente evocados pela poeta brasileira. O “mar” e a “onda” contrapõem-se à “praia” e à “areia”, num jogo de contrastes entre o sonho e a realidade: “Anseia as estrelas, / em longe atalaia, / teimando em querê-las, / rolando na praia... / O esforço é sem par, / mas em vão se alteia! / O que for do mar, / acaba em areia...” (idem, pp. 38-39). E, por

fim, o último poema, lembra o quão efêmera é a felicidade, definida como “furtiva terra-de-ninguém, / entre a Esperança e a Saudade. (...) só um pensamento, / uma lembrança de viagem...” (idem, p. 40).

Os versos de Bruges, de estrutura simples, curtos (o poeta utiliza-se apenas de quadras distribuídas ao longo de duas ou três estrofes) e musicais, remetem à poesia de caráter popular e oral, algo que Cecília também explorou em obras como *Morena, pena de amor*⁷¹. Além disso, ao evocar elementos como a flor, a onda e a felicidade/efemeridade, o poeta dialoga diretamente com temas recorrentes na poesia ceciliana, o que justifica a oferta que lhe faz, dedicando-lhe essas “canções”. Ao que tudo indica, a motivação para a escrita desses poemas era de cunho puramente pessoal, havendo uma relação de amizade e proximidade entre os dois poetas que, justamente entre 1949 (ano de publicação dos três poemas) e 1950, teriam se correspondido de forma mais assídua⁷². No ano de 1952, Cecília, por sua vez, escreveria o poema “À memória de José Bruges”, lamentando o suicídio do poeta ocorrido em 1952, em Tânger. Há, portanto, o estabelecimento de um diálogo literário e uma relação amistosa entre os dois escritores que é eternizada através desses poemas oferecidos mutuamente.

No mesmo número em que Bruges dedicava seus versos a Cecília, José Osório de Oliveira publicou mais um texto sobre a poeta brasileira. Como citado anteriormente, Osório teria sido um dos primeiros críticos portugueses a chamar a atenção para a obra de Cecília e o estreitamento de laços de amizade com a autora o transformariam numa espécie de editor e confidente, como o comprovam cartas enviadas entre 1934 e 1940. A passagem de Osório pelo Brasil, em 1933, bem como a visita de Cecília a Portugal, em 1934, certamente contribuíram para aproximar os dois literatos. É o que indica a carta que Cecília enviou de Moledo de Penajoia (terra natal de seu primeiro marido) em 06 de novembro de 1934, em que tece comentários acerca da viagem e cobra notícias da família de Osório em tom bastante íntimo e até jocoso:

⁷¹ Como afirma Ana Maria Lisboa de Mello, o livro *Morena, Pena de Amor*, de 1939, é composto de cento e vinte e nove poemas, em que Cecília Meireles “recupera o ritmo e musicalidade das quadras populares açorianas.” In: “A memória dos Açores na escrita de Cecília Meireles”, *Revista Letras de hoje*, vol.47, nº 4, out./dez. 2012, p. 381-386

⁷² Cerca de 17 cartas de Cecília Meireles a José Bruges encontram-se arquivadas na biblioteca da Universidade de Harvard (conforme lista disponibilizada no site da biblioteca da Universidade: < <http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~hou02104>>). O poeta exerceu funções consulares nos Estados Unidos, Canadá e França.

Fizemos uma viagem esplêndida, e, sem nenhuma fadiga, aqui estamos desde o dia 1º. A paisagem é só pedra e vinha. A gente, ainda não a vi. Não vi senão os parentes do Correia Dias, que me parecem mais simpáticos do que ele. Si eu soubesse, tinha-me casado com a minha sogra, que me dá de comer, que me dá de beber, que me faz festa, que me aquece a cama para os meus pés não morrerem de frio. (...) Que me conta de novo? D. Ana como está? Mande-me notícias, não se esqueça. E Raquel? E a Isabelinha? E os amigos? Você está um péssimo empresário; já não me traz ao corrente das coisas.⁷³

Além disso, a poeta atribui a ele a organização das conferências que ela proferiria em Portugal naquele ano, demonstrando uma relação de confiança e cumplicidade:

Que está resolvido por aí, sobre a data e o local das conferências? Resolva como for possível, de acordo com a Fernanda e o secretariado. As conferências devem ser 3: uma sobre a reforma educacional, em geral, outra sobre o Centro de Cultura, a terceira sobre a poesia moderna do Brasil. Para esta, V. terá de me emprestar alguns livros, para as citações necessárias – pode já ir escolhendo o material que imagina imprescindível, – será um grande favor. (...) Resolva, também, o local para a leitura dos meus poemas, se estiverem dispostos ao sacrifício de ouvi-los!⁷⁴

Ainda em outras cartas, Cecília deixaria claro que trocava ideias e acatava as sugestões de Osório a respeito da edição, distribuição e circulação de suas obras: “Osório: este cartão é para agradecer-lhe as notícias, as boas palavras e as ótimas sugestões sobre a distribuição do livro. (V. continua o empresário incomparável)”.⁷⁵ A amizade não arrefeceu nem ao longo das viagens de Cecília. Em 1940, de passagem pelos Estados Unidos, onde proferiu conferências e aulas, e, depois, pelo México, a autora enviaria vários cartões-postais dando notícias de seus afazeres e deslocamentos, sempre preocupada com Osório, a esposa, Raquel, e as filhas, a quem carinhosamente a poeta se referia como “Zabelinha” e “Dourada”. Portanto, as relações entre Cecília e Osório passam tanto pelo campo literário quanto pelo

⁷³ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 06 de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁷⁴ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 06 de dezembro de 1938, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁷⁵ Carta de Cecília Meireles a José Osório de Oliveira, datada de 21 de setembro de 1939, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

peçoal. No tocante ao primeiro aspecto, observa-se que coube ao crítico português orientar e organizar questões relativas à publicação e divulgação da obra ceciliana. O próprio Osório também assumiu o papel de difundir a poesia da autora brasileira, valorizando-a ao longo de vários textos críticos. Além disso, entre os dois, configurou-se uma relação de amizade e cumplicidade, como demonstra Cecília ao desabafar sobre questões literárias (como o problema com a Academia Brasileira de Letras, sua decepção com a crítica brasileira) ou familiares. Tal proximidade e a admiração de Osório pela poesia de Cecília ajudam a explicar, portanto, seus vários textos sobre a autora, bem como seu empenho em defender e elogiar a obra de Cecília sempre que possível, como relata Leila V.B.Gouvêa:

Ainda em 1935, o amigo [José Osório de Oliveira] ficaria indignado com o que considerava falta de reconhecimento dos brasileiros à qualidade poética de Cecília. “Saiu aí [no Brasil] uma ‘Antologia de Poetas Modernos’ em que você não figura. Fiquei danado e (...) com uma vontade de me atirar à bestinha que organizou essa antologia. Já aí no Rio tive com esse sujeito uma discussão por sua causa. Mas Portugal há de desagrává-la”, escrevia, por exemplo, em outubro de 1935, numa carta à amiga. (GOUVÊA, 2001, p. 38).

Logo, não causa estranhamento que o texto publicado em 1949, na revista de número 2, leve como título “Apologia de Cecília Meireles” e tenha como principal motivação enaltecer o valor de sua obra poética e evidenciar como a poeta merecia maior atenção do público e da crítica brasileira. Segundo o autor, embora recebesse numerosos livros brasileiros, já não conseguia simpatizar com a poesia dos mais jovens, percebendo apenas dois ou três poetas de valor dentre tantos. Quanto aos mais velhos, uma “revisão de valores” fazia com que poucos resistissem ao seu desencanto, havendo apenas uma exceção: “Acima de todos, porém, cada vez mais alta, crescendo sempre na minha admiração: Cecília Meireles.” (OLIVEIRA, 1949, nº 2, p. 99). Novamente, José Osório de Oliveira trazia à baila sua insatisfação com o tratamento dispensando a Cecília no Brasil, julgando ser ela vítima de uma atroz injustiça devido ao caráter pouco local de sua poesia:

Para quantos, em Portugal, sabem apreciar a Poesia, ela é, incontestavelmente, a maior poetisa da língua portuguesa, de todos os tempos. Nunca vi, no entanto, que o Brasil lhe reconhecesse tal primazia, sendo ela brasileira, talvez porque os seus compatriotas

pressintam que, no fundo, tão universal poetisa não pertence ao país onde nasceu. (idem, ibidem).

O autor segue, então, enumerando as demonstrações de “desapreço” das quais Cecília Meireles fora vítima no Brasil: ignorada pela crítica quando publicou seu primeiro livro, rejeitada à cadeira de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal com sua tese *O espírito vitorioso*, sua dificuldade em editar as obras, só conseguindo publicar *Viagem* em Portugal, a polêmica em que se viu envolvida ao ser indicada ao prêmio concedido pela Academia Brasileira de Letras (cf. idem, pp. 99-100). Para o autor, “colocado, no prato de uma balança, o talento excepcional de Cecília Meireles, e, no outro, o apreço que lhe vota a intelectualidade brasileira (já não falo do público do Brasil, que não pode compreendê-la), verificar-se-á que é enorme o desequilíbrio.” (idem, p. 100). Osório salientava ainda que, em outro extremo, encontravam-se estudos portugueses sobre a obra de Cecília, dedicados a revelar a extraordinária foça poética da autora (cf. idem, ibidem). O que se nota é que o autor lusitano reiterava algumas opiniões cristalizadas pela crítica portuguesa como a desvalorização da figura de Cecília Meireles entre a intelectualidade brasileira e a projeção positiva de seu nome em Portugal (o que indicaria, para ele, que os portugueses teriam se antecipado aos brasileiros em perceber o valor da obra cecilianas). Osório apontou ainda um elemento novo nessa relação pouco amistosa entre a poeta e o Brasil: o público que, segundo ele, não estaria apto a compreender Cecília.

Como se trata de um texto apologético, Osório passou, então, a louvar as inúmeras facetas de Cecília: conferencista, tradutora, autora de textos teatrais, de textos infantis, de textos em prosa como “Evocação lírica de Lisboa” e da mais alta poesia. Aliás, para ele, a obra poética elevaria o nome de Cecília entre o dos maiores poetas da língua portuguesa. Esse talvez seja o grande mérito do texto de Osório: muito mais do que sair em defesa da poesia de Cecília, ele elencava a versatilidade e pluralidade da autora. Citando suas conferências, suas traduções de Lorca e Tagore, a novela *Olhinhos de Gato* ou sua prosa poética, Osório dava destaque a áreas de atuação cecilianas ainda pouco divulgadas ou valorizadas, mas que demonstravam tratar-se Cecília de uma intelectual e autora das mais completas.

Por fim, a última referência a Cecília Meireles nas páginas da *Atlântico* ocorreu em 1950, na edição de número 3 e assinada pela escritora Natércia Freire.

Trata-se do texto “Poetisas do Brasil”, conferência pronunciada no Porto e em Lisboa, no ano de 1949. Nele, a poeta exibiu um verdadeiro panorama da poesia brasileira de autoria feminina, enumerando alguns de seus principais nomes, características e trechos de poemas. Diacronicamente falando, aparecem no texto, entre outros, nomes como os de Francisca Júlia, Adalgisa Nery, Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Ana Amélia de Queiroz.

Sobre Cecília, Natércia Freire asseverava já de início: “Um som de eternidade ecoa para lá da bruma em que Cecília Meireles canta. Não é demais afirmar que ela é a mais transcendente lírica da nossa língua.” (FREIRE, 1950, nº 3, p. 13). Apesar de eleger o transcendentalismo como característica mais expressiva da poesia ceciliana, a poeta portuguesa, logo em seguida, procurava desassociar a poesia de Cecília de uma escola literária específica como, por exemplo, o Simbolismo. Para ela, nesse caso, “a Poesia é só uma”, não importando se, para expressar-se, Cecília pendia ao Simbolismo ou Modernismo, afinal, segundo Natércia Freire, “que importa a expressão de que se serve, se é a emoção que desperta a viagem que vale a pena fazer?” (idem, ibidem). Observa-se que, traçando uma evolução temporal da poesia brasileira feminina que se iniciava no Parnasianismo e ia até o Modernismo, a autora optou por não enquadrar a poesia ceciliana em uma escola literária específica, salientando que, nesse caso, o conteúdo lírico era o mais relevante. Para tanto, usava como exemplo o poema “Elegia a uma pequena borboleta”, prova de que a poeta brasileira transformava em arte as “pequenas coisas deste mundo”. Todavia, ao referir-se a esse “mundo”, ela questiona-se: “Cecília, toda a sua personalidade, habitará o nosso mundo real?” Para ela, o caráter fluido e abstrato de sua poesia seria capaz de conduzir a “uma espécie de suspensão sobre a Terra toda.” (idem, ibidem). Em contrapartida, também saía em sua defesa, afirmando que se enganava quem supunha que tal aspecto eximia a poeta de sofrer com a “terrena experiência” revelada, segundo Natércia, na angústia expressa em alguns de seus versos.

Como José Osório de Oliveira, a poeta portuguesa mencionava a novela *Olhinhos de Gato*, que, tendo sido publicada na *Ocidente*, ganhou prestígio em Portugal. Aliás, Natércia Freire atribuía grande importância ao texto, afirmando que nele havia “a percepção de tocar mais perto a essência da sua Poesia. Menos brumosa, mas não menos poética, a urdidura das suas recordações.” (idem, p. 14).

Julgando que a poeta brasileira sempre debruçou-se sobre o “invisível”, que muito mais a atraía do que o “visível”, o texto crítico terminava distinguindo Cecília Meireles como a autora de uma poesia de “bruma”, simbólica, abstrata, transcendente, extremamente lírica e sensível aos apelos do mundo subjetivo.

Como o texto “Poetisas do Brasil” se tratava de uma conferência destinada a analisar vários nomes da poesia brasileira feminina, sendo Cecília Meireles apenas um dentre eles, não há um aprofundamento das questões elencadas, nem uma análise minuciosa das características da autora, mas sim uma tentativa de divulgar um pouco de sua obra e de sua qualidade poética nesse panorama. Todavia, Natércia Freire ainda teria outras oportunidades de debruçar-se mais a fundo sobre a poesia de Cecília Meireles nas páginas do suplemento literário “Artes e Letras”, do *Diário de Notícias*, o qual dirigiu entre as décadas de 40 e 60. É dela, por exemplo, a longa homenagem publicada em 12 de novembro de 1964, um dia após o falecimento da autora. Visivelmente comovida pela morte de Cecília, Natércia redigiu um texto poético e sensível que traduzia toda a sua admiração:

Não se diga nunca quando morre um grande poeta, que o mundo ficou mais pobre. Diga-se apenas que, quando ele nasceu, o Mundo ficou mais rico. Soube-se anteontem em Portugal que no Brasil morreu Cecília Meireles. E logo os seus versos começaram a soltar imagens numa espécie de estremecimento cósmico que procurasse reuni-la toda – a Cecília que foi, que é, a mais esparsa consumação poética que a língua portuguesa pode até hoje traduzir. (FREIRE, 1964, p. 1).

Como relatava a poeta portuguesa, sua relação com Cecília era de proximidade. Havia tido a oportunidade de estar com ela, na casa do pintor Diogo de Macedo, durante a estadia de Cecília em Portugal e constatar a admiração dos portugueses por sua figura:

Poucos seres terão recebido dos seus anjos favores maiores. O rosto de Cecília, era, na Terra, um acabamento perfeito da peregrina que a habitava. Recordá-la nos seus quarenta e cinco anos de idade a uma distancia de quinze anos quando a admiração dos poetas e artistas portugueses passou dias seguidos pelas salas da casa de Diogo de Macedo, que este pusera a sua disposição, é recolher ainda o singular país que se escapava dos seus olhos. (idem, ibidem).

Desse modo, entre recordações da figura de Cecília, menções a obras, como *Amor em Leonoreta* que, segundo Natércia, exprimiam o amor da brasileira pela literatura portuguesa, e citações de versos, a poeta construiu um texto apologético e lírico em que a própria poesia de Cecília ajudava a explicar as facetas de sua vida. A beleza e sensibilidade da homenagem comoveram, inclusive, o marido de Cecília Meireles, Heitor Grillo, que enviou, em março de 1965, uma carta à autora, posteriormente publicada no *Diário de Notícias*, agradecendo-lhe: “Cecília muito a estimava e a considerava uma das altas vozes da poesia portuguesa. Perdoe-me de só agora agradecer-lhe o belo artigo que escreveu sobre Cecília no *Diário de Notícias* de Lisboa.”⁷⁶

Além de narrar os pormenores que envolveram o falecimento da escritora e o pesar que lhe acometia⁷⁷, Heitor Grillo comentava as virtudes do artigo de Natércia Freire (“O seu artigo mostra bem o conhecimento que teve da pessoa e da poesia de Cecília”) e, em contrapartida, a admiração de Cecília por Portugal: “(...) [Cecília] Amava Portugal e os amigos portugueses. Na sua biblioteca, de quase 12.000 volumes, a secção portuguesa é das mais importantes e contém preciosidades com dedicatórias de grandes poetas e prosadores portugueses à Cecília (...)”⁷⁸. Observa-se ainda o agradecimento de Heitor Grillo, encaminhado por intermédio de Natércia Freire, aos diretores e colaboradores do *Diário de Notícias* que haviam se empenhado em instigar a realização de uma homenagem a Cecília: conceder seu nome a uma rua de Lisboa, ato que se concretizou ainda no final de 1964⁷⁹.

Como se percebe, tanto em *Atlântico*, quanto no jornal, Natércia Freire foi uma das personalidades portuguesas que exerceu importante papel na divulgação e

⁷⁶ Carta de Heitor Grillo a Natércia Freire, datada de 15 de março de 1965 e publicada no *Diário de Notícias* em 06 de maio de 1965.

⁷⁷ Cecília faleceu em virtude de um câncer, mas Heitor Grillo revelou em mais de uma carta que ela ignorou a gravidade de sua doença até o fim: “Apesar de a acompanhar durante todo o período da sua doença (que durou 2 anos, 9 meses e 7 dias), de dar-lhe toda a assistência que a Medicina dos nossos dias facultava, apesar de saber da gravidade do seu mal (o incurável câncer), que ela graças a Deus ignorou até o fim (pois pensava que tinha apenas uma úlcera intestinal), apesar de todas as recomendações dos médicos amigos que o fim dela se aproximava, apesar de tudo isso, não acreditava que a morte poderia levá-la.” (Carta de Heitor Grillo a Natércia Freire, datada de 15 de março de 1965 e publicada no *Diário de Notícias* em 06 de maio de 1965.)

⁷⁸ Carta de Heitor Grillo a Natércia Freire, datada de 15 de março de 1965 e publicada no *Diário de Notícias* em 06 de maio de 1965

⁷⁹ Em 20 de janeiro de 1965, o *Diário de Notícias* publicou nota do Presidente da Câmara Municipal de Lisboa que autorizava a homenagem: “E assim, em execução deste pensamento, comunico a V.Exa. que, por meu despacho de 28 de Dezembro findo, foi atribuído o nome de Cecília Meireles no novo arruamento constituído pelas artérias A e B de ligação à Travessa de S. Domingos de Benfica.”

crítica da poesia de Cecília Meireles em Portugal. Tal atividade não se enfraqueceu mesmo após a morte da poeta brasileira, como o comprovam textos como “Aluna do paraíso”, presente no suplemento literário, em 1969, e motivado pela publicação de uma *Antologia Poética* de Cecília, editada em Portugal, por David Mourão-Ferreira e Francisco Cunha Leão. Dessa forma, sempre influenciada por sua atividade poética, Natércia Freire redigiu textos sobre a poesia cecilianiana em que os elementos chave eram o lirismo e a sensibilidade. Através de metáforas e comparações (os olhos da autora, por exemplo, foram comparados tanto ao “céu de um inverno claro”, como às “transparências marinhas num dia de sol”), a poeta portuguesa expressava admiração literária e pessoal pela autora brasileira. Sempre recorrendo a frases e versos de Cecília Meireles, Natércia Freire demonstrava ser, antes de tudo, uma leitora atenta de Cecília, pronta a penetrar em seu universo poético e tentar decifrar sua personalidade literária.

Coube, portanto, a ela a despedida de Cecília Meireles das páginas da *Atlântico*, em 1950. Nesse mesmo ano, o periódico também seria extinto, totalizando uma duração de oito anos e dezesseis números publicados ao longo de três séries. Colocando em perspectiva a participação de Cecília Meireles na revista, observa-se que seus dois poemas publicados não apresentavam qualquer ligação com os ideais nacionalistas e políticos que vinculavam, de início, o periódico ao Estado Novo e a António Ferro. Os textos não se comprometiam, sob nenhum aspecto, com uma escrita que traduzisse uma “essência” brasileira, mas filiavam-se à poesia universalista e “desenraizada” cultivada por Cecília, traduzindo uma escrita pautada pela subjetividade do “eu” e pelo seu complexo estar-no-mundo. Quanto ao texto em prosa, “Evocação lírica de Lisboa”, embora escrito com finalidade diversa, poderia ser interpretado (por quem assim o desejasse) como uma exaltação nacionalista ao povo português e a Portugal, ambos descritos com grande lirismo e de uma perspectiva histórica e cultural engrandecedora, advindo talvez daí o relevo concedido ao texto na publicação. Todavia, ainda que tal perspectiva de leitura pudesse ser cogitada, a passagem da autora pela *Atlântico*, como a de outros autores portugueses e brasileiros, não seria atrelada em nenhum momento às ideologias políticas dominantes à época.

Para os escritores, ao que parece, tratava-se de uma contribuição a um projeto editorial de integração cultural entre dois países e divulgação de autores e

textos representativos, o que minimizava o nascimento da publicação em meio aos governos Vargas e Salazar e a ligação a órgãos como SPN e DIP. Portanto, *Atlântico* consolidou-se como um periódico entrecortado por um contexto político que lhe era subjacente, mas que soube amenizar, com o passar do tempo, uma tutela ideológica que poderia ter lhe sido fatal. Quanto a Cecília Meireles, o fato é que a revista lhe foi benéfica na medida em que divulgou seus textos, proporcionando-lhe uma parceria com Vieira da Silva, e sendo, portanto, um veículo de projeção literária tanto dentro quanto fora do Brasil, além de colocar em prática um diálogo cultural e literário que também foi fomentado pela escritora ao longo de sua carreira. Por sua vez, mesmo após findada sua contribuição ao periódico, textos críticos sobre sua poesia continuaram a ser publicados, o que denotava a relevância e a presença de sua figura no contexto literário português. Nos textos críticos de Carlos de Queiroz, José Osório de Oliveira, Natércia Freire e nos poemas de José Bruges fica evidenciada a relação de proximidade pessoal e literária existente entre Cecília e essas personalidades portuguesas, empenhadas em divulgar, homenagear e, como no caso de Osório, até defender a poeta. Trata-se, portanto, de uma relação na qual se conjugam diversos fatores, mas o que parece incontestável é que todos os autores atribuem grande valor à obra de Cecília Meireles e mobilizavam-se num esforço contínuo para que portugueses e brasileiros também o reconhecessem.

2.5. *Távola Redonda*: a busca pelo graal da Poesia

Em 1950, ano de publicação do primeiro número de *Távola Redonda*, a Europa ainda se reestabelecia após o fim da Segunda Guerra Mundial, enquanto o mundo acompanhava o desenrolar de um novo conflito iniciado com a Guerra Fria. Portugal, por sua vez, ainda mantinha-se sob o regime do Estado Novo e de Salazar havendo, então, um endurecimento da censura e um consequente desestímulo às manifestações artísticas, com controle dos meios de comunicação e falta de incentivo ao mercado editorial, em especial à publicação de poesia (cf. MARTINHO, 1996, p. 16). No contexto literário, Portugal também vivia um momento particular, afinal, ao longo da década de 30, assistiu-se a uma revalorização do realismo, que culminou no surgimento do neorrealismo em 1939, e abriu caminho para que, em 1941, houvesse a publicação da coleção *Novo cancioneiro*, uma reunião de poemas

com caráter neorrealista. Ao final da década de quarenta, mais precisamente em 1947, e já tardiamente, formava-se no país um grupo surrealista que buscava, inicialmente, reagir contra o neorrealismo, mas acabou, porém, convivendo com ele num “processo de simbiose, em que neorrealistas adotaram princípios surrealistas e em que surrealistas esposaram os princípios neorrealistas.” (BUENO, 1983, p. 21). A confluência de movimentos, à primeira vista, antagônicos, marcaria a década literária de 50, fazendo com ela refletisse, conforme Jayme Ferreira Bueno, “cada uma destas facetas polimórficas do modernismo que a antecedeu.” (idem, p. 17).

Reagindo a um hiato temporal de sete anos entre a publicação da coleção *Novo Cancioneiro* e a edição de novas antologias poéticas, a década de 50 apresentou “um fenómeno editorial característico: o pulular de pequenas brochuras de poesia e crítica de autoria vária, em séries ditas não periódicas para iludir a censura, mas identificáveis pela aparência e por um grupo de organizadores” (SARAIVA; LOPES, 1985, p. 1105), destacando-se entre tais edições a revista *Távola Redonda*, que veio a público em 15 de janeiro de 1950 e encerrou-se em julho de 1954, tendo publicado ao todo 20 números. Entre os diretores e principais colaboradores, encontravam-se os nomes dos poetas António Manuel Couto Viana, David Mourão-Ferreira e Luiz de Macedo, contando ainda com Alberto de Lacerda como secretário. Como esclareceu o próprio David Mourão-Ferreira (talvez o principal nome à frente da revista) no fascículo 13 da publicação, a fundação de *Távola* se deu a uma série de encontros entre ele, António Manuel Couto Viana e Luiz de Macedo, contando ainda com a participação de Fernanda Botelho e Fernando de Paços (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.13, p. 7)⁸⁰, que também se tornaram colaboradores frequentes do periódico. Ainda segundo David Mourão-Ferreira, as influências para criação de *Távola* vieram dos diálogos estabelecidos com o poeta Sebastião da Gama, da influência de Rilke e da aproximação ideológica com o movimento da *Presença*. (cf. BUENO, 1983, pp. 12-13).

O título da publicação foi tomado de um poema de António Manuel Couto Viana, publicado em 1949 (também editado na revista em 1950), que em sua estrofe inicial fazia uma espécie de exortação aos poetas: “Poetas: vamos dar as mãos! De novo / Se escute em nós uma canção de ronda. / Poesia – única Távola Redonda / Com pão e vinho para todo o povo.” (VIANA, 1950, fasc. 7, p. 6). A concepção de

⁸⁰ Todas as citações de textos da *Távola Redonda* foram retiradas da edição fac-similada. (*Távola Redonda – Folhas de Poesia*. Ed. fac-similada. Lisboa: Contexto, 1989.)

uma poesia agregadora, que promovesse a união e fosse uma espécie de alento para todos, ecoou ao longo das páginas de *Távola* e percorreu seu ideário. Resgatando o conceito de uma poesia de inspiração individual, que refletisse o instante sublime da criação poética, o grupo se opôs ao surrealismo e, principalmente, ao neorrealismo, contestando uma poesia voltada apenas para o retrato do social. Além disso, o clamor manifestado nos versos de Viana, para que houvesse uma “aliança” entre os poetas que compartilhassem tais ideais, foi colocado em prática na revista com o acolhimento da publicação dos mais diferentes autores: consagrados, estreantes e adeptos das mais variadas tendências políticas, ideológicas e estéticas.

Embora o fascículo primeiro não expusesse um manifesto ou um programa doutrinador da nova publicação, dois textos acabaram cumprindo o papel de explicitar as principais diretrizes assumidas na revista: “Um lugar para a poesia”, de Alberto de Lacerda, e “Lirismo ou haverá outro caminho?”, de David Mourão-Ferreira. No primeiro, já em seu parágrafo inicial, há uma clara manifestação de simpatia pelo ideário presencista, evidenciado pela afirmativa de que a poesia chegava à década de 50 tendo sofrido uma verdadeira revolução para que “continuasse a ser *viva e autêntica*.” (LACERDA, 1950, fasc.1, p. 3, *grifos nossos*). A sugestão de uma poesia “viva” e “autêntica” evocava a visão de José Régio ao longo da *Presença*, ao reivindicar uma literatura pautada pela subjetividade e pela expressão individual do autor. *Távola* endossou tal discurso, estabelecendo uma clara oposição aos neorrealistas que priorizavam uma poesia comprometida com seu momento histórico e social, ou seja, acima das nuances do “eu”.

Em contrapartida às acusações do neorrealismo de que o grupo presencista se alheava da realidade em favor de uma literatura metafísica, contemplativa e pouco interventiva, Alberto de Lacerda recorria às palavras do próprio José Régio para defender a tese de que a poesia possuía um poder transformador que lhe era inerente: “‘a arte é uma intimidade com o mundo’, disse José Régio, e para sempre. Um poema, além do prazer que dá – prazer de nenhum modo frívolo – revela mais profundamente o homem e a vida, obriga-o a viajar, e de uma viagem volta-se sempre diferente.” (idem, *ibidem*). Curiosamente, o autor recorreu também ao verso de Cecília Meireles, “Eu canto porque o instante existe”, registrado no poema

“Motivo”⁸¹, para sustentar seu argumento de que a criação poética está sempre envolvida com o “instante”, o mundo, os fatos circundantes e que “fazer arte e contemplá-la” não significava, necessariamente, “virar costas à realidade.” (idem, *ibidem*). Torna-se evidente que a publicação eximia os poetas de um comprometimento com a “poesia social” como apregoavam os neorrealistas e retomava uma visão também apresentada na *Presença*. Defende-se, portanto, a visão de que a arte não necessariamente precisava propagar um discurso explicitamente revolucionário ou engajado, pois, mesmo que idealizada tendo como único fim a contemplação, ela não deixava de realizar em seu leitor algum tipo de transformação ou reação.

Nesse sentido, Alberto de Lacerda preocupava-se em enfatizar uma oposição ao discurso neorrealista, evidenciando que, enquanto *Távola* encarava o poema como “um acontecimento pessoal, o mais pessoal dos acontecimentos”, a tendência social manifestada até ali como “expressão do colectivo” não chegava a “concretizar-se devidamente, nem pela realização estética, nem pela lucidez crítica.” (idem, *ibidem*). Tal fracasso devia-se, em sua análise, à ausência de fusão entre o imperativo social e o estético, apontado, segundo ele, por Adolfo Casais Monteiro como principal exigência a qualquer obra em que “um artista *quer* servir uma causa”. Da crítica a um tipo de poesia que priorizava um engajamento político-social em detrimento da construção poética, nasceria um dos princípios da literatura de *Távola*: a necessidade de servir, acima de tudo, à própria poesia antes da torná-la mera portadora de uma mensagem, fosse ela qual fosse.

Entendendo que “as condições exteriores limitam mas não determinam a natureza da poesia”, o autor retomava a imagem da escrita poética como ato de inspiração, manifestação individual, que, segundo ele, brota do “próprio cerne da personalidade, sendo, como é, primeiro que tudo, a criação ingênua e mágica.” (idem, *ibidem*). O resgate de uma literatura centrada em conceitos tão subjetivos, tida como “ingênua e mágica”, não deixava de ser desafiador em um pós-guerra em que a arte se via quase que obrigada a engajar-se socialmente e historicamente. Mesmo assim, e talvez justamente devido a certas obrigações impostas à arte naquele momento, o texto defendia que a *autonomia* artística e poética não deviam ser negadas, julgando ser esse o “grande erro” e o motivo do “protesto” ali

⁸¹ Publicado na obra *Viagem* (1939).

registrado. (idem, ibidem). Dessa forma, opondo-se ao que julgava uma visão limitadora e empobrecedora do texto poético, Alberto de Lacerda concluía afirmando que o grupo de *Távola* não se constituía como uma “corrente”, nem possuía “intenção programática”, mas que agregava poetas aproximados por algumas “afinidades” e “características”. Dentre elas, apontava as seguintes:

(...) servir, acima de tudo, a Poesia (...) sem preconceitos de antigo ou de moderno, de temas ou até de palavras, dentro da liberdade essencial ligada à criação e à vida da obra de arte; variedade na forma, *sabendo, sobretudo, que ela existe*, e desejo consciente de a dominar com beleza; inquietação social sem desgosto estético; (...) (idem, ibidem).

Observa-se que, embora negando o estabelecimento de um “programa” (talvez por entender que assumir diretrizes cercearia a liberdade individual de criação valorizada pela revista), Alberto de Lacerda acabou elencando pontos em comum entre o grupo que se formava. A ideia de um modernismo “continuador” e não de “ruptura” que aparecera nos escritos críticos de Cecília Meireles, e foi evidenciada na proposta editorial de *Festa e Presença*, aqui também foi apresentada. Como afirma Fernando J.B. Martinho, na década de 50, embora os surrealistas pensassem numa modernidade de ruptura, “os poetas que se reúnem em *Távola Redonda* (...) fazem [da modernidade] um entendimento em termos de ‘equilíbrio’, de ‘thesaurus’”. (MARTINHO, 1996, p. 103). Isso se resumia na proposta de não ter “preconceitos de antigo ou de moderno” ou de “temas e até palavras”, algo que era colocado em prática na revista quando se abria espaço para a publicação e crítica, tanto de novos talentos como de poetas que remontavam a uma longa tradição lírica. Por conseguinte, *Távola* publicava Sá de Miranda, Cesário Verde, T.S. Eliot, Catulo, Vitorino Nemésio, Teixeira de Pascoaes, Sophia de Mello Brayner, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, sempre valorizando a liberdade de criação. Entretanto a liberdade poética não devia ser confundida com “desordem” poética, uma vez que *Távola* não obliterava a fundamental importância da *forma* e o desejo de dominá-la, e mais do que isso, “para os poetas que se reúnem em *Távola Redonda*, parece ser um dado adquirido que ‘fundo’ e ‘forma’ são indissociáveis.” (idem, p.110). Tal preocupação com a composição do poema, também apontada nas contestações ao *modus operandi* da poesia neorrealista refletiam-se, portanto, no

desejo de uma “inquietação social sem desgosto estético”, lembrando que todos servem, primeiramente, à poesia.

O texto de David Mourão-Ferreira, publicado no mesmo número, expandia ainda mais a noção de poesia como instantâneo subjetivo, caracterizado pela espontaneidade e individualidade da criação. Mas, além disso, acabava também por configurar-se como uma espécie de defesa e valorização de um determinado conceito de *lirismo*, entendido pelo poeta como cerne de toda criação poética: “toda a Poesia começa por ser lírica. São líricas as primeiras manifestações poéticas de um povo, de uma geração ou de um indivíduo.” (MOURÃO-FERREIRA, 1950, fasc.1, p. 8). Para o autor, o lirismo estava na essência da literatura, uma vez que lírico é todo e qualquer “momento” involuntariamente captado pelo autor e desenvolvido posteriormente. (cf. idem, ibidem). Tal postulado aproximava-se daquilo que, em seus *Conceitos fundamentais da poética*, escrito em 1946, Emil Staiger definiu como *ensejo*, “que levou Goethe a chamar todo trecho autenticamente lírico de uma *poesia de momento*.” (STAIGER, 1977, p. 22, *grifos nossos*). Nesse sentido, conferia-se especial ênfase ao “aspecto involuntário” da criação artística, que transformava o autor em uma espécie de “tradutor” dos acasos ou momentos que a ele se apresentam e que eram transformados em obra de arte. Como ocorreu na *Presença*, através dos conceitos de “originalidade” e “autenticidade”, *Távola* colocava a figura do poeta em lugar central, uma vez que a ele era dada a missão de captar e transfigurar o momento mágico e acidental que originou o texto literário.

Ao elencar textos e autores célebres, definidos como “líricos”, mas estilisticamente e tematicamente diferentes entre si, David Mourão-Ferreira definia entre eles, como denominador comum, a “maneira involuntária e urgente, em que motivos se apresentaram (ou melhor: se impuseram) aos respectivos Poetas” (MOURÃO-FERREIRA, 1950, fasc.1, p. 8), nisso residindo, justamente, o que ele chamou de “mistério da Poesia.” Aqui, Mourão-Ferreira aproximava-se do que enunciou Staiger, ao afirmar que o poema lírico era decorrente da inspiração do autor e o ato de escrever configurava-se como involuntário: “O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da ‘disposição anímica’ (Stimmung) o queira conduzir.” (STAIGER, 1977, p. 21). Todavia, embora tratando a criação poética como fenômeno subjetivo, David Mourão-Ferreira buscava definir um lirismo em que acaso e involuntariedade não

significavam abrir mão do apuro formal e da maestria técnica, havendo, antes, a partir desses dois polos, o surgimento dos grandes poetas e poemas de nossa história.

Por isso, o autor distinguiu, na lírica, um duplo movimento integrador: o primeiro sendo o do “mistério”, da inspiração involuntária; e o segundo o do desenvolvimento desses motivos através de “processos específicos de criação literária”, caracterizando-se como um momento técnico e consciente. (cf. MOURÃO-FERREIRA, 1950, fasc.1, p. 8). A coerência ou a proporção entre os motivos e a técnica, entre os temas e as formas, ou seja, a “correspondência harmoniosa” entre os elementos é o que distinguiria as grandes épocas do lirismo (idem, ibidem), ficando novamente evidenciado que a poesia de *Távola* agia em termos de uma “tradição moderna portuguesa”, resgatando a importância da forma e retomando como conceito chave o *equilíbrio* entre temas e composição.

O texto de David Mourão-Ferreira evidenciava tópicos que ecoariam em maior ou menor intensidade ao longo dos vinte números da *Távola*. Defendendo a criação poética como fruto da inspiração e ato involuntário, defendia-se também o fato de que ela não deveria sofrer com a “adulteração dos seus objectivos, que são afinal de pura descarga emotiva e, através dessa descarga, de gnose gratuita” (idem, ibidem), ou seja, criticava-se novamente a finalidade social à qual se destinavam alguns textos da época. O “mistério da Poesia” e a revalorização do lirismo abriam espaço para que haja um deslocamento do externo para o interno, tomando corpo uma poesia que se voltava para o “eu”, na ânsia de traduzir os motivos que se impunham ao indivíduo. Igualmente importante foi a retomada do valor estético e do rigor formal, uma vez que tal ponto levou, por exemplo, a um resgate e diálogo com formas tradicionais da lírica portuguesa (verificável, por exemplo, na recorrente menção a poemas sob a forma de epigramas, éclogas, rimance, cantigas, espalhadas pelos números da publicação), mas sempre insufladas por um espírito renovador e atualizador, além do “cuidado que, geralmente, põem na versificação: estofes isométricas, nos paralelismos, nas repetições, no recurso frequente à rima, consoante ou toante.” (idem, p. 120). Como *Presença*, anteriormente, se negava a uma brusca ruptura com “os mestres do passado” e a arte precedente, *Távola* seguiu a mesma linha, ao aproveitar-se da tradição literária para a construção do que alguns críticos denominaram de uma “tradição clássica do modernismo” ou de

“modernismo classicista” (idem, p. 106). Fato é que, assim como os presencistas buscavam uma conciliação entre a vanguarda e a tradição, negando-se a repudiar Camões ou Teixeira de Pascoaes, David Mourão-Ferreira evidenciava postura semelhante à frente de *Távola* quando afirmava na nota “Gazetilha”, de 31 de outubro de 1952, que

Se desejamos de facto uma Poesia portuguesa autônoma e viva, castiça mas actual, *urge conhecer a herança que temos*, prolongando-a, enriquecendo-a, sem esquecer, todavia, o “comércio” com outras culturas poéticas, com outros modos de Poesia. (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.14, p. 8, *grifos nossos*).

Em *Távola Redonda*, a ideia de *equilíbrio*, evidenciada desde o primeiro número, e proposto na gênese da criação poética, figurava também no conceito de uma convivência harmônica entre herança e renovação. Mais do que simplesmente buscar inspiração e imitação nas fontes de uma literatura tradicional, sugeria-se que essa tradição devesse ganhar acréscimos, prolongamentos e intercâmbios, fundido-se a novas e modernas formas de composição. Foi então que surgiu, nas palavras de João Bigotte Chorão, em texto introdutório à edição fac-símile da revista, uma publicação “ao mesmo tempo clássica e moderna, aberta e rigorosa, interiorizada e plástica, crítica e criadora, descomprometida e empenhada”, reunindo poetas que tinham em comum o “desgosto do excesso ou do desregramento.” (CHORÃO, 1989, s/p). A instituição de tais diretrizes levou a revista a acolher uma série de autores que se integravam de alguma forma a esse projeto de uma literatura autêntica, livre, lírica, mas estilisticamente e formalmente trabalhada, estabelecendo um espaço receptivo de publicação e divulgação de poesia e crítica nesses moldes.

Cecília Meireles integrou esse rol de poetas “acolhidos” com simpatia e, mais do que isso, admiração pelas páginas da *Távola*. O fascículo número doze, de 29 de fevereiro de 1952, publicou quatro poemas que apareceram com o título de “Poesias inéditas”, além de um texto crítico, “Cecília Meireles, acerca da sua poesia”, de autoria de David Mourão-Ferreira. Curioso notar que, no registro das correspondências da escritora com personalidades portuguesas, não constam missivas trocadas entre Cecília e quaisquer um dos idealizadores da *Távola*, o que sugere uma relação menos íntima. Entretanto, isso não impediu a autora de ceder poemas inéditos à revista. A análise das passagens da autora por Portugal indica

que, um ano antes de sua participação no periódico, Cecília teria permanecido em Lisboa com o segundo marido, Heitor Grillo, e na companhia do casal Diogo de Macedo e Eva Arruda. Segundo Leila V. B. Gouvêa, nessa ocasião, Cecília teria conhecido novos poetas, estando entre eles David Mourão-Ferreira, que conseguira que a autora, então, lhe enviasse os quatro poemas inéditos para publicação na *Távola*. (cf. GOUVÊA, 2001, p. 109). Como se verifica, a relação entre a poeta e a revista estabeleceu-se, em grande parte, por intermédio de Mourão-Ferreira que, na época, com apenas vinte e cinco anos, parecia nutrir grande apreço pela poesia ceciliana, o que justificaria estar entre os organizadores de sua homenagem, além do pedido da publicação de seus poemas e o texto crítico elogioso que redigiu acerca de sua obra.⁸²

Portanto, o tom predominante da crítica à poesia de Cecília é de respeito e reverência. Já de início, David Mourão-Ferreira cita Rilke (influência constante em *Távola*), destacando das palavras do poeta dois pontos que seriam perceptíveis em Cecília: “a infinita solidão das obras de arte” e a “falibilidade de toda a crítica que pretende abordá-las”. (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.12, p. 13). Percebendo os versos da brasileira como uma grande reflexão sobre a “problemática da solidão”, “tecida de sugestões” ao mesmo tempo vagas e precisas, o autor ressaltava o desafio da crítica tentada a “cair em vagas retóricas, enamoradamente admirativas, ou em minúcias de estilística, pretensamente rigorosas”, distantes da “vida reinventada” que seria o “segredo de sua Poesia”. (idem, ibidem). Nesse sentido, apreciar criticamente a obra de Cecília seria um desafio repleto de “armadilhas” das quais o próprio autor parecia querer se precaver. Para tanto, percebe-se que, muito mais do que uma análise enaltecadora da poesia ceciliana, David Mourão-Ferreira pretendia detectar e compreender a essência daquele lirismo, evidenciando, por exemplo, por que a autora brasileira teria obtido uma melhor aceitação em Portugal do que em seu país de origem.

Nesse sentido, defendia que “no concerto de Poetas brasileiros seus contemporâneos, a voz de Cecília Meireles é uma voz solitária. Em Portugal, sempre a sua obra obteve uma maior audiência.” (idem, ibidem). Embora a assertiva fosse contundente, evitava-se uma constatação simplista do fato atribuindo tal “audiência”

⁸² Não se tratava de uma admiração passageira, uma vez que, anos depois, em 1968, David Mourão-Ferreira e Francisco da Cunha Leão seriam os responsáveis pela organização de uma antologia poética da autora, publicada em Lisboa.

ao fato de Cecília ser “*mais portuguesa que brasileira*” como o teriam feito alguns críticos obcecados por uma “nacionalização de valores.” (idem, *ibidem*). Para o poeta português, o que justificava a boa recepção dos versos cecilianos pelos portugueses seria o caráter universal daquela poética, o que o levava a definir a autora “tão portuguesa como um Rilke [...], um Valéry ou um Elliot.” (idem, *ibidem*). Ao negar um caráter nacional (tanto português, quanto brasileiro) na poesia de Cecília Meireles, o crítico optou por uma terceira via, definindo-a como um exemplo do que chamaria de “Poeta do universo”. Todavia, embora a universalidade ajudasse a compreender a aceitação da poesia ceciliana em Portugal, ela não a explicava de todo.

Para além disso, como citado anteriormente, o autor detectava que o desenvolvimento histórico e literário português, em especial com o surgimento da revista *Presença*, diferentemente do que ocorrera no Brasil, preparou um terreno fértil para a compreensão e aceitação duma poesia como a de Cecília. Embora julgasse já corrigida a “injusta negligência” da qual Cecília fora vítima, o crítico sensivelmente compreende que “seja como for, é muito possível que certa sensação de isolamento, entre os contemporâneos do seu país, lhe tenha acentuado um fundo de grave solidão que em toda a sua obra se manifesta.” (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.12, p. 13). A visão de David Mourão-Ferreira acerca do contexto que envolveu a recepção da obra de Cecília Meireles em Portugal e no Brasil também foi abordada indiretamente por ela nas já referidas cartas a Armando Côrtes-Rodrigues, a quem afirmava, por exemplo, sentir que, de sua poesia, não tinham uma “impressão muito exacta”, achando-a “estranha”, o que a levava a sentir-se como “neve no trópico” (cf. MEIRELES, 1998, p. 11).

Tal queixa denota justamente a “sensação de isolamento” apontada pelo crítico, e que, para ele, desdobrar-se-ia em *leitmotiv* ao longo dos versos cecilianos. O autor distinguia, então, na obra analisada, dois “tipos” de solidão: uma de caráter mais genérico e universal e outra “particular, relativa e temporal”. Quanto a esta última, seria, para ele, fruto de um “desencanto cósmico” experimentado pela poeta, único recurso possível para traduzir o “desencontro doloroso” entre o que se sente e o que se vive (cf. MOURÃO, 1952, fasc.12, p. 13). Citando fragmentos de poemas, David Mourão-Ferreira buscava comprovar que a poesia de Cecília era marcada, em muitos momentos, por essa sensação aflitiva de perceber a “humana insuficiência”,

transfigurando-a numa sensação de total solidão e vazio. Por sua vez, o isolamento conduziria a uma perda da identidade e, conseqüentemente, levaria a uma “obsessão pela Morte”, entendida como único neutralizante do desequilíbrio entre o universo e o homem. (cf. idem, ibidem).

Entendendo a solidão como um dos grandes temas que percorria a obra poética de Cecília Meireles, o texto esforçava-se por evidenciar que não se tratava de uma abordagem reducionista ou limitadora, uma vez que haveria vários matizes e gradações no tratamento do assunto, passando da “melancólica apologia” até a “extrema amargura”. Em meio a essa sensação de abandono, identificava-se uma espécie de alento que residia na construção dos “sonhos”, embora houvesse grandes chances desses também serem frustrados. Mesmo assim, para o autor, Cecília Meireles “persiste sempre e sempre persistirá em inventá-los”, já que, como se lê em seus versos, “*a vida só é possível reinventada*.” (cf. idem, p. 15). Mourão-Ferreira concluía seu texto de forma elogiosa e recorrendo, mais uma vez, aos versos da autora: “Cecília Meireles não cai nunca em excessos, e pôde, por isso mesmo, a si própria dar o nome de – SERENA DESESPERADA⁸³.” (idem, ibidem).

Como se percebe, a crítica à obra de Cecília Meireles publicada em *Távola* procurava valorizar aquilo que, para o grupo reunido em torno da publicação, era vital na manifestação literária. Como assinalaria Fernando J.B. Martinho, o espaço que a revista concede à autora é compreensível porque ela se adequava perfeitamente às expectativas da publicação em relação ao estilo e postura poética no quadro modernista:

A revista homenageou (...) dois poetas brasileiros de outra geração, Cecília Meireles e Jorge de Lima, e em qualquer dos casos não é difícil perceber as razões da escolha: a primeira é, como disse um crítico brasileiro, Péricles da Silva Ramos, uma “poetisa ‘moderna’, sem ter passado pela ‘ruptura’ do Modernismo.” (MARTINHO, 1996, p.122).

O fato de se tratar de uma poesia que segue a linha de um modernismo continuador, com poemas voltados ao “eu”, deflagrando um processo em que, como se viu no artigo de Mourão-Ferreira, sentimentos como a solidão e o vazio eram contemplados, é visto como algo digno de admiração e louvor e não de crítica. Além

⁸³ O epíteto apareceria no poema “Epitáfio da navegadora”, publicado na obra *Mar Absoluto e outros poemas* (1945).

disso, a subjetividade presente no tratamento de temas como a morte e o sonho, e a presença de versos tendentes a um “misticismo cósmico”, como definiria David Mourão-Ferreira, ajustavam-se adequadamente à proposta de *Távola* de perceber a escrita poética como “criação ingênua e mágica”, servindo à inspiração e manifestação individual do artista e devendo obedecer somente a ela.

Se a obra de Cecília Meireles obedecia a princípios caros ao grupo de *Távola Redonda*, os quatro poemas (inéditos na época) publicados na revista também traduziam o mesmo espírito. “Improviso”, “14^a. canção”, “Sorte” e “15^a. canção”⁸⁴ refletiam, por exemplo, um apuro formal, o cultivo de uma poesia de caráter lírico e voltada à individualidade do “eu”. O primeiro apresenta um eu poético que se coloca em evidência de forma assertiva desde o primeiro verso: “Já não tenho lágrimas”, afirma, para depois explicar por que se foram: “estão caídas / longe, em vagas margens, / qual mornas ovelhas / recém-nascidas.” (MEIRELES, 2001, p. 1071). Construindo um poema em que há predomínio de redondilha menor, intercalada em três momentos a versos tetrassílabos, a poeta faz uso de uma metáfora insólita que conduz à comparação entre as lágrimas e as “mornas ovelhas recém-nascidas”. Tal aproximação concentra-se no fato de ambas estarem, de alguma forma, perdidas, estando-se condoída tanto pela motivação que provocou as lágrimas quanto pelo fato delas terem se esvaído: “longe estão caídas,/ entre esses montes / de saudades vivas, / de figuras frias, / ai, de que horizontes!” (idem, p. 1072). Reforçando a ideia de perda, repete-se a construção “longe estão caídas”, porém, agora entre “montes”, elemento que ajuda a compor esse cenário imponente pela vastidão e que aumenta a sensação de angústia pelo que se foi. Numa inversão suscitada, talvez, pelo esvaziamento das lágrimas, as saudades (elemento abstrato e evocativo) são aguçadas e ganham viço, enquanto as “figuras” (algo concreto e visível) tornam-se apenas “frias” e inertes. A interjeição “ai” confere ainda mais um tom lastimoso, porém, esse parece ser sublimado na estrofe seguinte quando, de alguma forma, a “fonte” dessas lágrimas se anula: “Porém, agora, / talvez não me encontrem. / Pois a alma se esconde, / porque já nem chora.” (idem, ibidem). Se na primeira estrofe as lágrimas estavam de alguma forma perdidas, agora o ciclo se encerra e se inverte,

⁸⁴ Na publicação em livro (*Canções*, de 1956) todos os poemas teriam os títulos, apresentados em *Távola*, subtraídos. As citações aos poemas tomam como referência a edição da *Poesia completa* (Nova Fronteira, 2001) da autora.

uma vez que elas é que não encontrarão o eu lírico: este sobrepuja sua mera condição humana para alcançar um patamar em que o pranto pode ser superado.

Enquanto a poesia neorrealista portuguesa voltava-se à realidade exterior ao sujeito poético, os poetas de *Távola Redonda*, segundo Martinho, propoem o “recolhimento no mundo ‘interior’, que se [definiria] em oposição ao bulício, à acção que caracteriza o mundo dos ‘outros’, lá fora”, havendo, portanto, a “afirmação do *eu individual*.” (MARTINHO, 1999, p. 117). Esse voltar-se para si mesmo, perscrutando os próprios sentimentos e inquietações, construindo um “refúgio interior”, seria evidenciado com mais ênfase nos demais poemas de Cecília Meireles publicados na revista. Nestes, percebe-se que o sonho, elemento já apontado por David Mourão-Ferreira como altamente significativo na poética ceciliana, desempenharia o papel de libertar o sujeito poético do “mundo dos outros”, conduzindo-o e alimentando essa “evasão” para o seu próprio interior. Além dele, o mar também desempenharia essa função, servindo de elo entre o sujeito e seu “eu” mais profundo, propiciando-lhe uma verdadeira metamorfose que o transformava em um ser “apartado” dos demais. No poema “Sorte”, por exemplo, o eu poético compara-se, no primeiro verso, a “passivos afogados”, apenas “esperando o tempo da areia, / pelo mar de inúmeros lados” (MEIRELES, 2001, p. 1069) e enquanto boia “venturosa e alheia”, não diferencia noite ou dia, felicidades ou contrariedades. (cf. idem, p. 1070). Tal é seu distanciamento de tudo e todos, que afirma: “E nem me encontra, quem me espera, / Nem o que esperei foi havido, / Tanto me ausento desta esfera.” (idem, ibidem)

Esse afastamento constatado nos versos de Cecília seria uma característica presente ao longo de *Távola*, como afirmaria Fernando J.B. Martinho: “opera-se um fechamento aos outros, a recusa dos outros e das suas possíveis exigências (...) [entendendo-se] a solidão como propiciadora da revelação do ‘poeta’ a si mesmo.” (MARTINHO, 1999, p. 117). Além de desvelar o próprio “eu”, a solidão e o “fechamento” de que fala o crítico, no caso da poesia ceciliana, propiciam também um descortinar de um novo mundo e uma forma particular de se relacionar com ele:

- Ó liberdade sem tormento!
ó fitas soltas, ó cortinas
levadas por um amplo vento
além de campos e colinas!
vencendo sucessivos planos,
abrindo mundos encobertos,

chegando aos reinos sobre-humanos
 onde há jardins sobre os desertos!
 (MEIRELES, 2001, p. 1069)

À medida que o eu poético, penetrado pela solidão e ausência, retira-se “desta esfera”, seu desprendimento lhe permite atingir o que denomina de “mundos encobertos” e “reinos sobre-humanos”, os quais ilustra através da imagem insólita de jardins sobre desertos. O nível de liberdade alcançado torna-o fluido, etéreo, como se pairasse acima dos campos e colinas que, nesses versos, vieram alterar a paisagem marítima evocada no início do poema. O texto ganha, então, contornos oníricos e o “eu” é levado a refugiar-se no mundo interior do sonho: “A alma do sonho fez-se ouvido / tão vertiginoso e profundo / que aceita o recado perdido / dos ocultos donos do mundo.” (idem, *ibidem*). Esse mundo “oculto” que se apresenta ao eu poético só é possível porque ele transcende sua esfera concreta tendo como estopim o “sonho”, responsável por livrá-lo das amarras da realidade.

Tal elemento é tão significativo nos textos cecilianos publicados em *Távola*, que no poema, então nomeado como “14ª. canção”, o primeiro verso também se refere ao sonho: “Venturosa de sonhar-te, / à minha sombra me deito. / (Teu rosto, por toda parte, mas, amor, só no meu peito!)” (MEIRELES, 2001, p. 1073). Os versos tratam de uma temática lírico-amorosa, através de uma estrutura em quadras e obedecendo a um esquema de rimas cruzadas. Essa tendência a uma forma mais tradicional, aplicava-se a muitos dos poemas editados na revista e, a exemplo do que ocorre em “14ª. canção”, revelavam uma

nítida preferência pela quadra, aliás como um dos tipos de estrofe mais enraizados quer na tradição popular quer na tradição culta, e, por outro, uma tendência acentuada para manter ao longo de toda a composição o mesmo tipo de estrofe sem alteração do esquema rimático. (MARTINHO, 1999, p. 121).

Além disso, há uma alternância entre uma estrofe que revela uma espécie de reflexão do eu poético consigo mesmo (a exemplo da primeira) e outra em que ele externa seu pensamento dirigindo-se a um barqueiro: “– Barqueiro, que céu tão leve! / Barqueiro, que mar parado! / Barqueiro, que enigma breve, / o sonho de ter amado!” (MEIRELES, 2001, p. 1073). O estabelecimento de um interlocutor “marítimo” a quem se confessam questões amorosas (intermediadas pelo sonho)

evoca a lembrança das barcarolas medievais, o que também se ajusta ao ideário da revista de reaproveitar e valorizar a tradição poética portuguesa. Segundo Jayme Bueno, essa

retomada das formas tradicionais explica-se pelo esforço de coerência dentro da revista: procurava-se uma poesia lírica, e, portanto, também, de caráter popular, que é uma de suas características. Há, também, aí, uma proposta de defesa da poesia autóctone (...) Reviveram-se, assim, essas formas como apoio ao revigoramento do lirismo. (BUENO, 1983, p. 74).

Távola não minimizou o valor de uma literatura de caráter mais tradicional, resgatando formas e estilos que privilegiassem esse “revigoramento do lirismo”. Portanto, ainda que os poemas cecilianos não tivessem sido compostos com o fim único de publicação na revista, eles acabaram ajustando-se a essas características e incorporam elementos líricos e arraigados em uma tradição literária.

No poema em questão, as duas últimas quadras continuam a desenvolver a temática desse amor unilateral e que pertence muito mais à esfera da idealização e do devaneio do que propriamente à da realização: “Em barca de nuvem sigo: / e o que vou pagando ao vento / para levar-te comigo / é suspiro e pensamento.” (MEIRELES, 2001, p. 1073). Atuando como intermediadores simbólicos entre o eu poético e o suposto objeto amado (ou o próprio sentimento) aparecem elementos muito presentes na poesia ceciliana, como o vento, o mar e a nuvem. Porém, entre todos, o “barqueiro”, que conduz a navegação metafórica desse pensar, destaca-se, na última estrofe, como aquele a quem se pode confessar a verdadeira motivação desse amor: “– Barqueiro, que doce instante! / Barqueiro, que instante imenso, não do amado nem do amante: / mas de amar o amor que penso!” (idem, ibidem). Confirmando algo que se sugeriu ao longo de todo o poema, os versos finais revelam a predominância de um sentimento que muito mais do que ser vivenciado quer ser somente “projetado”. A verdadeira plenitude do amor, para esse eu poético, não está em sua concretude, mas na abstração que lhe permite conduzi-lo como melhor lhe aprouver.

A empreitada de perseguir algo abstrato, impreciso ou até mesmo ilusório também é explorada no último poema publicado em *Távola*, intitulado ali como “15ª. canção”. Como o anterior, compõe-se de breves quadras que totalizam cinco

estrofes valendo-se da anáfora, repetição do mesmo verso inicial (“Respiro teu nome”), em todas elas. A afirmação do primeiro verso é tomada nas duas primeiras estrofes como algo inspirador e estimulante para o eu poético, que revela sentir seu coração invadido por uma “brisa pura” ao mesmo tempo em que sente desprender-se de si a “voz da canção”⁸⁵. (cf. MEIRELES, 2001, p. 1072). Porém, esta estabilidade será logo alterada, dando lugar à incerteza e certa decepção: “Respiro teu nome. / Que nome? Procuro... / - Ah teu nome é tudo. / E é tudo ilusão.” (idem, *ibidem*). Embora haja a reafirmação, “Respiro teu nome”, ela logo é colocada em xeque ao vir acompanhada de um questionamento e uma enunciação suspensiva, ressaltando através das reticências a vagueza e imprecisão dessa procura. A interjeição “Ah”, por sua vez, seguida da assertiva “teu nome é tudo”, confere ao texto um tom de alumbramento e descoberta, mas que é logo desmentido ou enfraquecido pelo verso seguinte. O impacto de tais contradições se torna, para o leitor, ainda mais expressivo, quando se percebe que esses conflitos foram explorados no poema através de versos curtos e quase que a meias palavras.

Esse recurso também pontuará a penúltima estrofe, em que se lê: “Respiro teu nome. / Sorte. Vida. Tempo. / Meu contentamento / é límpido e vão.” (idem, p. 1073). Observa-se um verso composto apenas de três substantivos e sem a presença de qualquer outro conectivo gramatical, mas que carrega toda a sua significação no peso simbólico atribuído a tais palavras, usadas, aqui, em um sentido mais amplo. Da mesma forma que na estrofe anterior, surge uma espécie de contradição interna vivida pelo eu poético, uma vez que seu contentamento é, ao mesmo tempo, “límpido e vão.” A constatação de uma procura vazia e de um sentimento ilusório que vinha se desenhando desde a terceira estrofe atinge seu auge nos versos finais do poema:

Respiro teu nome.
Mas teu nome passa.
Alto é o sonho. Rasa,
minha breve mão.
(idem, *ibidem*).

A afirmativa reiterada ao longo de todas as estrofes é negada ao final do texto com a inserção do verso “mas teu nome passa”, salientando a brevidade e

⁸⁵ Na publicação em *Távola Redonda* esse verso foi redigido como “alada canção” sendo alterado, posteriormente, para “a voz da canção”.

fugacidade que atinge a tudo e a todos, ponto recorrentemente aludido nos poemas de Cecília Meireles. Novamente se percebe aqui a menção ao onírico, que, agora, é contraposto à realidade (simbolizada pela “mão”) como forma de salientar a insignificância e limitação dessa última. Esse poema, portanto, como os demais textos cecilianos publicados em *Távola*, identifica-se ao que seria, na opinião de Fernando Martinho, uma das linhas mestras da revista: o “alheamento do *social* e consequente investimento no *individual*” (MARTINHO, 1999, p. 117), desvelando o “eu” em suas emoções, apreensões e descobertas de si mesmo e do mundo à sua volta, entendido de um modo mais simbólico que material.

Logo, pode-se dizer que Cecília Meireles cultivou espontaneamente uma poesia que acabou se adequando às intenções editoriais de *Távola Redonda*. Seus poemas centravam-se muito mais no próprio sujeito poético e em sua individualidade, com versos que em nada lembravam a poesia social do neorrealismo português. Dessa forma, Cecília deu vazão a poemas em que o lirismo, tão almejado e louvado pela publicação como grande virtude da poesia, não era subestimado. Além disso, seu estilo de composição também favorecia um movimento integrador junto à *Távola*, uma vez que o apuro formal e o equilíbrio entre tema e estrutura foram preocupação constante ao longo de sua obra poética, como ela mesma afirmara em entrevista no ano de 1955: “Todos sabem que um poema perfeito é o que apresenta forma e expressão num ajustamento exato. Não sei se as condições atuais do mundo permitem esse equilíbrio (...)” (MEIRELES, 1958, p. LXXVII). O que se observa, portanto, é a existência de uma harmonia entre a poesia cultivada por Cecília e o tipo de manifestação literária com a qual *Távola Redonda* procurava identificar-se, o que, certamente, ajuda a explicar a simpatia da publicação pela autora. Além do texto de David Mourão-Ferreira acerca de sua obra e da edição de seus poemas, a revista empenhou-se em defender abertamente a poeta no fascículo 14, de 31 de outubro de 1952, das críticas do brasileiro Agripino Grieco, publicadas no jornal português *Ler*, de Lisboa.

Em junho de 1952, em entrevista concedida ao jornal, Agripino Grieco, inquirido sobre o que pensava a respeito da poesia contemporânea e de Cecília Meireles, afirmou tratar-se de alguém que tentava “imitar o imenso Fernando Pessoa, como se isto fosse tarefa acessível a uma senhora frágil”, julgando-a ainda como pertencente ao “número dos artistas que carecem sempre da fecundação

intelectual de um mestre.” (cf. GRIECO, 1952, ano 1, nº 3, p. 1). Diante disso, em texto não assinado, mas provavelmente de autoria de David Mourão-Ferreira, a revista posicionava-se da seguinte forma:

Távola Redonda protesta contra os termos infelizes, injustos e descortezes, em que Agripino Grieco, numa entrevista concedida a *Ler*, se referiu à grande Poetisa brasileira Cecília Meireles, – Artista que, pela projecção, beleza e altitude da sua Poesia, deveria ao menos merecer, de um seu compatriota com responsabilidades, uma atitude mais reflectida, mais inteligente, e mais digna. (MOURÃO-FERREIRA, 1952, fasc.14, p. 7).

O fato de que essa publicação portuguesa tentasse salvaguardar e valorizar a poesia de Cecília Meireles ao mesmo tempo em que repudiava as palavras de um crítico brasileiro refletia a inserção e valorização da poesia ceciliana no contexto literário português, ao mesmo tempo em que demonstra que, em muitos momentos, no Brasil, a poesia da autora enfrentou alguma resistência e incompreensão. Entendendo o julgamento de Grieco como ofensivo, ainda mais por se tratar de um “compatriota” de Cecília que a depreciava em solo português, a pequena nota defendia e elogiava a autora ao mesmo tempo em que condenava a levandade do crítico.

Dessa forma, *Távola Redonda* configurou-se como o periódico português que acolheu Cecília Meireles reconhecendo em sua obra os mesmos valores poéticos tomados como diretrizes na publicação e admirando-a por isso. Além disso, a constatação de que nem sempre a poeta recebeu o reconhecimento crítico merecido leva o grupo reunido em *Távola* a solidarizar-se com a autora, enaltecendo-a e procurando conceder à sua obra uma apreciação mais valorosa.

2.6 *Lusíada*: páginas emolduradas de arte e literatura

Publicada no Porto, entre os anos de 1952 e 1960, a *Lusíada - Revista Ilustrada de Cultura, Arte, Literatura, História e Crítica* não figura dentre os periódicos mais populares desse período, sendo raramente mencionada em estudos acerca das revistas lusitanas. Embora, atualmente, relegada a certo esquecimento, a publicação teve grandes aspirações à sua época. Uma espécie de anúncio publicitário divulgado ao final do periódico definia-a como “uma publicação de

seleccionada colaboração e luxuoso aparato gráfico como há muitos anos se não [realizava] em Portugal” (1952, vol.1, s/p), oferecendo uma dimensão do projeto que a envolveu. Sem dúvida, o primeiro elemento a se distinguir na *Lusíada* é, como destacava a propaganda, seu luxuoso aparato gráfico, isso porque, desde o início, a revista propunha-se a falar da arte, em suas mais variadas manifestações, e, ao fazê-lo, utilizava-se de um forte apelo visual. A cada página, o leitor se deparava com um grande número de ilustrações, quadros e imagens (coloridas e em preto e branco), utilizadas para se falar de um movimento artístico, de um pintor, um escultor, de arquitetura, da cultura portuguesa ou, simplesmente, acompanhando um poema ou texto em prosa.

De pretensa publicação trimestral e dirigida por Carlos de Passos, definido, na mesma propaganda, como “historiador e crítico de arte, eminente personalidade das letras pátrias, já consagrada por uma obra notabilíssima” (idem, ibidem), a revista cumpria normas rigorosas de publicação anunciadas na contracapa do periódico: cada edição deveria conter obrigatoriamente um mínimo de sessenta e quatro páginas, sendo a colaboração solicitada e reservando-se à direção o direito de orientar a sua ilustração artística. Além disso, afora a circulação de números individuais, a revista foi lançada em volumes encadernados em brochura com quatro edições.

Mantendo esse esquema organizacional ao longo de seus oito anos, a *Lusíada* encerrou-se totalizando um volume pequeno de edições: doze números publicados em três tomos. É de se supor que o parco índice de publicação e a irregularidade (na prática, a revista não era lançada trimestralmente, chegando, em certos casos, a ser lançado apenas um número por semestre), deveu-se especialmente ao alto custo de edição de cada exemplar, já que a publicação, como se anunciava, seria

realizada por modernos processos de composição e ilustração, [devendo] constituir um grau êxito e valer, no género, como um empreendimento nacional dos mais arrojados nestes últimos anos. (...) [Impressa] em óptimos papéis (couché e off-set) e largamente ilustrada a preto e a cores por alguns dos nossos melhores ilustradores do género, [incluiria] a reprodução, nos coloridos originais, de pinturas de artistas portugueses e estrangeiros. (idem, ibidem).

Como se percebe, a revista nasceu de um projeto ambicioso, preocupada, principalmente, em diferenciar-se pelo aspecto gráfico e tencionando ocupar um lugar de relevo entre os periódicos portugueses devido, justamente, a essa edição de alta qualidade. Além de todo o apelo visual e o esmero editorial, o periódico, segundo seus idealizadores, colocava-se “ao serviço da cultura pátria”, sendo atrativo pela beleza e também pelo seu conteúdo, uma vez que em suas páginas, “críticos e ensaístas nacionais e estrangeiros [informariam] o leitor dos problemas e dos conhecimentos actuais de Belas Artes (nobres e menores), da História e das Artes Decorativas, e brilhantes prosadores e poetas [subscreveriam] a parte literária.” (idem, ibidem). Tudo indicava que a revista seria o resultado final de um longo e cuidadoso processo de seleção, organização e edição de textos e imagens.

Tal linha de atuação se deveu, em grande parte, à ação de seu diretor, Carlos de Passos. Embora as informações a seu respeito sejam escassas, a própria revista o definia como um uma personalidade ligada à arte, sendo ele, à época, autor de respeitáveis obras sobre a história portuguesa, seus monumentos e artistas, além de algumas contribuições, como prefácios e introduções a obras literárias.⁸⁶ Seu interesse pelas artes direcionou a *Lusíada* a centrar-se, com especial atenção, nessa área, transformando-a em uma revista voltada a manifestações diversas como pintura, arquitetura, urbanismo, escultura e, em menor número, permeada por poemas, contos e críticas a livros e autores.

Acima de qualquer assunto específico, a revista, segundo seu diretor, devotava-se à cultura de forma geral, preocupada em elevar o espírito da população. Esse ponto de vista foi manifestado por Carlos de Passos, no texto que abre a primeira edição do periódico:

Anelos vivos da *Lusíada* são os de valer como órgão da cultura portuguesa, em prol do avigoramento e realce intelectivos da pátria, como factor representativo da consciência mental do povo luso, não alheio às inquietações morais e artísticas da actualidade. (PASSOS, 1952, nº1, p. 1).

⁸⁶ É possível encontrar entre seus títulos obras como *A espada de Afonso Henriques, Relações históricas luso-italianas, Navegação portuguesa dos séculos XVI e XVII, Monumentos de Portugal, Vieira Portuense* (acerca da vida e obra do pintor lusitano Francisco Vieira Júnior); além de prefácios e notas a uma edição, publicada no Porto, de *Viagens na minha terra* e prefácios a obras do escritor Arnaldo Gama.

Utilizando-se de um discurso floreado e eloquente, o autor procurava evidenciar o desejo de que a *Lusíada* se tornasse uma publicação elevada, um “órgão da cultura portuguesa” e um estímulo intelectual ao povo luso. Declarando o interesse de apenas “servir o espírito da grei”, Carlos de Passos frisava o caráter independente da publicação, voltada apenas a interesses culturais e intelectuais. Segundo ele, a revista era uma “empresa de plena autonomia”, tanto espiritual quanto material e não estava “sujeita a compreensões de quaisquer ideologias (morais, político-sociais, literárias e artísticas)”, ou “curvada a interesses individuais ou sectários.” (idem, ibidem). Tal postura, assumida em um contexto político em que o Estado Novo ainda figurava, procurava desassociar o periódico de qualquer ligação a fatores externos que não a própria arte, tentando garantir ao leitor a imparcialidade da revista.

Defendendo o desenvolvimento e aprimoramento intelectual do povo português, o artigo assinalava que a “cultura mental” seria o maior e mais benéfico elemento criado pela atividade humana para “embelezar e engrandecer a vida”, libertando o espírito do materialismo e do cientificismo (cf. idem, ibidem). Assim, adotava-se um discurso em que a tônica recaía sobre o poder transformador atribuído à cultura e manifestado através do trabalho artístico, procurando evidenciar a revista como uma propagadora da instrução e do saber tão necessários ao homem. Todavia, se fazia questão de salientar que tal saber não se encontrava sob o domínio das ciências, combatendo-se uma ideologia cientificista e tecnicista em prol de uma vertente mais humanista:

Na verdade, justamente garantiu Alexis Carrel, as ciências mecânicas, físicas e químicas, não concorrem para o fulgor da civilização, para o bem da humanidade, antes, mercê de inibirem o correctivo dos valores da inteligência, fecundam o degradamento da pessoa humana, por meio do imperialismo da mecanização, do automatismo, da uniformização. Quando os direitos da Inteligência, do Espírito, forem suplantados pela força bruta, pelos do racionalismo puro e do industrialismo colectivo e global das sociedades, reboará a trágica hora do perdimento da civilização e as trevas do Mal cobrirão a agonia dos homens, a agonia da obra de Deus. (idem, p. 2).

Ainda que inserido em um Portugal pós-guerra e de avanços sociais e tecnológicos, Carlos de Passos adotava uma postura contrária ao avanço desenfreado das ciências e o culto ao progresso. Receoso do império da

mecanização, do “automatismo” e da “uniformização”, em detrimento de valores universais como a “Inteligência” e o “Espírito”, o autor citava Alexis Carrel, médico francês, ganhador do Prêmio Nobel, em 1912, mas que também cultivava ideias místicas e filosóficas, para validar ainda mais sua tese contra um império do positivismo e defender uma possível harmonia entre as esferas material e espiritual. Situando o fim último da *Lusíada* como o de engradecer o homem em sua humanidade, reabilitando a importância da arte em um mundo cada vez mais prático e objetivo, Carlos de Passos chegava a assumir um tom quase apocalíptico, maldizendo a hora em que a sociedade se deixaria dominar pelo culto ao progresso.

Após defender a cultura como antídoto para evitar “a trágica hora do perdimento da civilização”, o autor passava, então, a defini-la, associando-a com aquilo que de mais genuíno e autêntico um povo possui em sua história:

A cultura, porém, não é um acto de geração espontânea. Só reverbera e se expande na vida da tradição. (...) Promana da formação histórica de um povo e representa a fé estuante e vigorosa do mesmo na glória do seu destino, na superior finalidade da sua existência e na obra civilizadora do mundo. Eis a lúdima tradição, que vale como sangue ardente das nações. (idem, *ibidem*).

Como se percebe, a cultura aparece vinculada aos conceitos de “tradição”, “nação” e “obra civilizadora”, fazendo com que o editorial fosse perpassado por um discurso nacionalista e de exaltação a Portugal como o país que cumpriu o papel de espalhar, pelo mundo, a civilização, e, conseqüentemente, a cultura herdada. Evocando os “tempos gloriosos de quatrocentos e quinhentos” como aqueles em que o nacionalismo português mais aflorou em um sentimento de “colaboração civilizadora”, Carlos de Passos defendia que, naquela época, Portugal pôde cumprir sua missão porque os “lusos puderam gerar uma cultura e uma literatura próprias”, sem que isso lhes privasse do sentimento da sua “irmandade entre os povos do mundo” (cf. *idem*, pp. 2-3). O passado grandioso e a incumbência de elevar os espíritos ecoando o brado civilizatório pelo mundo já haviam sido atribuídos a Portugal em outros editoriais de periódicos como o da *Ocidente* e da *Atlântico*. Tal ponto leva a associar também a *Lusíada*, ainda que de forma menos explícita e sem intenções políticas declaradas, à propagação de um discurso ideológico de

exaltação nacionalista, preocupado em enaltecer e louvar o país por sua história imponente.

Todavia, ainda que visasse à unificação com outros povos, numa espécie de “comunhão cultural universal”, o autor salienta que Portugal jamais suprimiu sua “fidelidade à terra, à língua, à veneração dos seus maiores poetas, cronistas, guerreiros, navegadores e conquistadores daquém e dalém-mar” (idem, p. 3), exaltando, portanto, um patriotismo inerente. Porém, ecoando o discurso de que esses áureos tempos já não mais eram visíveis em sua época, o autor defendia que chegava o momento de se reavivar e revigorar o que ele chamava de antigo “brio ancestral”, recuperando a “compreensão das realidades actuais e de outrora” e reinstaurando o tempo de uma “nova glória”. (cf. idem, ibidem). Justamente aí, segundo Carlos de Passos, residia a missão da nova revista: servir de veículo e meio para a propagação desses ideais.

Contudo, o editorial fazia questão de assegurar que o único e verdadeiro objetivo perseguido pela publicação era o de servir à cultura, reiterando, novamente, a não associação a qualquer outro tipo de mensagem e conteúdo ideológico ou pessoal:

Na *Lusíada* há lugar, justamente, para escritores, artistas e críticos de boa vontade, da que se afervora em bem servir a cultura e não da que, tredamente, planeia utilizá-la como biombo de malas-artes, como expediente para rebuçados evacuamentos de ideologias e paixões de estilo mais ou menos louco e nefasto. (idem, ibidem).

Restringindo a ligação da *Lusíada* àqueles que a buscassem com uma finalidade elevada e intelectual, o autor decretava a autonomia da revista e de seus colaboradores:

É independente a *Lusíada* e viverá fora de escolas e partidos – recursos da impotência criadora, da benéfica actividade dos homens: por isso, requer a independência mental dos seus colaboradores, tanto na obra de criação tanto na crítica. (idem, p. 4).

O discurso manifestado pela publicação quanto ao papel da arte, “fora de escolas e partidos”, procura evidenciar que não se aceitaria nenhuma forma de tolhimento e distorção da verdadeira expressão artística. Além disso, compactuar com uma escola ou ligar-se a alguma ideologia específica opunha-se ao principal

objetivo perseguido pela publicação, o de “cooperar na obra de revivificação universalista do país” (idem, ibidem), projeto que faria com que o povo português voltasse a valorizar Portugal e compartilhasse tal orgulho com o resto do mundo, como outrora já o fizera.

Para tanto, a revista não poderia, como se afirma, comover-se com o “hieratismo das múmias” nem compactuar “com os desregramentos de mau gosto e os delírios da astenia criadora” (idem, ibidem), deixando claro não se prender ao passado e nem louvar uma arte vanguardista. Pendendo para uma concepção de arte mais clássica, universal e atemporal, o texto encerrava-se com uma espécie de apelo para que os ideais da *Lusíada* fossem bem compreendidos e que, em especial, seus colaboradores e os próprios leitores respondessem à altura daquilo que se esperava: “Que ao empenho que nos aferventa e guia de bem servir a cultura e a nação, de realizar obra de beleza, saibam corresponder nobre e pertinentemente, com afectivo desvelo, os nossos colaboradores e todos os que amam as letras e as artes” (idem, ibidem). Tal rogo era feito levando em consideração o fato de que a revista buscava o “bem do espírito e aumento de Portugal,” mas, além disso, “a bem do imarcescível espírito da Latinidade, cepa vertebral e radiante da civilização do mundo.” Dessa forma, encerrar o texto de abertura da revista mencionando o desejo de alimentar o “espírito da Latinidade” evocava outras pretensões grandiosas como a da *Ocidente*, que buscava disseminar uma “cultura ocidental”. Portanto, a revista já antecipava que se dedicaria, com especial relevo, a essa matriz clássica, fato que se concretizou nas páginas destinadas, por exemplo, às pinturas de Leonardo da Vinci, à arte renascentista, à escultura italiana ou ao anúncio de descobertas arqueológicas de cidades romanas.

De forma geral, as seções que compunham o periódico destinavam-se a tratar de seis temas principais: *Arquitetura*, focando-se, principalmente em igrejas e monumentos portugueses; *Artes Plásticas*, com a exploração de obras de artistas como Goya, Bosch, Cézanne e de portugueses como Carlos Botelho, Marques de Oliveira, Medina e Rafael Bordalo Pinheiro; *Escultura*, com ênfase nas esculturas religiosas; *Cinema*, com críticas a filmes recém-lançados e reflexões sobre o desenvolvimento desse nicho; *Literatura*, com poemas e contos, em sua maioria de autores portugueses como Alberto de Monsaroz, Amélia Vilar, Américo Durão, Agustina Bessa Luís e textos críticos sobre autores consagrados como Fernando

Pessoa ou períodos literários como o medieval; *Cultura e Etnografia* portuguesa, com estudos sobre a fiança portuguesa, os trajes, os coches, os brocados e cálices, por exemplo. Além disso, havia seções fixas destinadas, ao final da revista, a divulgar eventos de arte, música e teatro, em Lisboa e no Porto, e a seção “Novos Livros” ou “Bibliografia” que, como de praxe, divulgava as recém-lançadas publicações enviadas à revista.

O primeiro número, apresentado na primavera de 1952, trouxe aos leitores, conforme prometido, uma edição luxuosa, composta por inúmeras ilustrações (cite-se como exemplo um texto sobre o pintor Carlos Botelho, que, ocupando nove páginas, apresentava onze reproduções de quadros), textos sobre assuntos tão variados como “O naturalismo na escultura italiana da renascença” ou “Leques e ventarolas”, além da colaboração literária do brasileiro Ribeiro Couto e de portugueses como Teixeira de Pascoaes e Cabral do Nascimento. Todavia, embora o projeto de publicação se concretizasse e o resultado fosse o surgimento de uma revista realmente diferenciada em termos gráficos e estéticos, a permanência da *Lusíada* no mercado, tendo em vista seu alto custo de edição, era algo que preocupava seus idealizadores. Por isso, em seu número 5, lançado em julho de 1954, quando a revista já se via atingida por certa irregularidade na publicação, trazia um texto assinado pela “Direcção”, em que se apelava aos amantes da cultura e da arte para que aderissem à assinatura do periódico, o que garantiria a sua manutenção.

Lamentando o fato de poucas terem sido as revistas capazes de reabilitarem as letras nacionais, destacando, por exemplo, a *Atlântico* e a própria *Lusíada* como aquelas que surgiram com uma proposta elevada de publicação, o texto (que tudo indica ser de Carlos de Passos) retratava com uma franqueza pouco vista nesse cenário as mazelas econômicas que assolavam a edição do periódico desde o seu lançamento:

O bom êxito do nº 1 e o louvor geral animaram-nos a prosseguir, embora a compensação material ficasse muito distante da despesa. Contudo, decidimos porfiar no empreendimento (...) Não diminuiu, é um facto, o interesse geral pelos três números posteriores. No entanto, só com excessivo e molesto sacrifício foi possível manter a publicação da *Lusíada*, tal a magnitude dos encargos económicos da mesma, imposta pelos altos preços da indústria gráfica. Decerto há

limites para todos os sacrifícios, para as melhores vontades de bem servir, quando não justa e devidamente apoiadas. (1954, nº 5, p. 4)

Ainda que fosse de conhecimento geral o fato de que a questão financeira era um dos maiores problemas enfrentados para se manter a publicação dos periódicos, a direção da *Lusíada* assumia uma postura inusitada ao expor isso de forma muito direta e sincera aos seus leitores. Queixando-se de uma possível falta de apoio, traduzida no pouco número de aquisições da revista, o texto tinha uma intenção declarada: esclarecer a situação difícil e solicitar uma maior colaboração para a sobrevivência daquele empreendimento que pretendia servir “à cultura, à inteligência e à nação portuguesa.” (idem, ibidem). Por isso, Carlos de Passos apelava “às pessoas votadas à vida espiritual”, que elas “[acudissem] com o seu auxílio, que [ajudassem] com a sua assinatura”, contribuindo para a expansão da revista e consolidação do empreendimento que era marcado por um “flagrante desinteresse económico.” (cf. idem, ibidem). Mais além, afirmava-se ainda, que os louvores acerca do valor da *Lusíada* se confortavam moralmente, não atenuavam aquilo que se define como “sacrifício editorial”, para o qual a única solução seria “a da assinatura”.

Trata-se, portanto, de um apelo inédito dentre as revistas até aqui mencionadas, haja vista que em nenhuma outra se estabeleceu essa espécie de publicidade tão explícita. Sua veia propagandística já ficara evidente antes mesmo da publicação de seu primeiro número, quando se investia na divulgação de sua qualidade superior, das técnicas de impressão e do material utilizado naquela que seria uma verdadeira revolução editorial. Mas tal publicidade se tornou ainda mais necessária diante da inviabilidade de se manter ativa a edição de seus exemplares. O diálogo com o leitor precisava se efetivar com urgência, e nada melhor do que as próprias páginas da revista para transmitir a mensagem de que o único tipo de apoio esperado naquele momento era o aumento do número de assinaturas. De toda forma, a súplica parece ter surtido efeito, uma vez que a revista se manteve no mercado, ainda que de forma esparsa, por mais seis anos.

Ao longo de sua existência, a *Lusíada* não contou com a colaboração de muitos escritores brasileiros, talvez pela dificuldade em divulgar e fazer chegar ao

Brasil os exemplares que eram publicados no Porto, ou mesmo pelo alto custo de cada edição, o que não deveria atrair muitos leitores, a exemplo do que ocorria em solo português. A título de comparação, cada exemplar da revista *Ocidente*, na década de 50, por exemplo, era comercializado no Brasil pelo equivalente a dezessete escudos, enquanto a *Lusíada* custava quarenta. Dessa forma, é possível destacar em oito de seus doze números, apenas a participação brasileira do já mencionado Ribeiro Couto, de Cecília Meireles e do crítico Antônio Soares Amora. Ao que tudo indica, o próprio Carlos de Passos, encarregado de convidar os autores a participar da revista, se ressentiu da ausência de escritores brasileiros na publicação. Diante de uma possível queixa, Cecília minimizou a suposta indiferença de seus pares, encontrando uma explicação mais amena, como sugere carta enviada em maio de 1952: “Lamento que os meus colegas brasileiros não tenham atendido com mais interesse à sua solicitação. Talvez haja nisso alguma culpa do correio, que nem sempre é tão pontual quanto se deseja.”⁸⁷ Além da morosidade do correio, como tenta justificar Cecília, outra possível explicação para o desinteresse brasileiro é que a revista, voltada com muito mais ênfase para a arte em geral do que para a literatura, propriamente dita, encontrou alguma dificuldade em angariar autores de destaque no cenário literário, contando com poucos nomes de peso, portugueses ou estrangeiros, em suas edições.

No caso de Cecília Meireles, a aproximação de Carlos de Passos pode ter sido facilitada por Diogo de Macedo e José Osório de Oliveira que já haviam publicado textos no periódico. Assim, seguindo as normas de organização, Carlos de Passos formalizou o convite a Cecília em meados de 1952, como atesta resposta enviada pela autora em fevereiro daquele ano:

Prezado Sr. Carlos de Passos
Vários motivos impediram-me de responder imediatamente ao seu amável convite para colaborar na revista “Lusíada”. Como sabe, voltei há pouco da Europa, e ainda estou lutando com um grande atraso na correspondência e nas colaborações.
Muito lhe agradeço a lembrança, e igualmente lhe agradeceria me enviasse um número da revista, o que facilitaria a escolha do artigo a enviar-lhe.⁸⁸

⁸⁷ Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 18 de junho de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁸⁸ Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 28 de fevereiro de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Atendendo ao pedido de Cecília, o diretor da *Lusíada* enviou-lhe o exemplar nº1 da revista. O periódico, ao que tudo indica, parece ter agradado, já que ela avaliava a publicação de forma muito elogiosa: “Devo dizer-lhe que a sua revista chegou. Achei-a maravilhosa.”⁸⁹ Numa atitude amigável e de real interesse pelo conteúdo da *Lusíada*, a poeta afirmava ainda que dentre os muitos assuntos que lhe chamaram a atenção, poderia destacar os “quadros de Carlos Botelho”, que, segundo ela, seriam “das coisas mais poéticas vistas em pintura”. Sobre a intersecção entre a poesia e a pintura, Cecília ainda refletiria: “Pode ser que os críticos discutam essa minha apreciação, que mistura a coisa literária à plástica. Mas os poetas têm o direito de descobrir os colegas por onde se encontrem, e mesmo com linguagem diferente...”⁹⁰ Essa tentativa de aproximar esferas artísticas diferentes, ideal também almejado pela própria *Lusíada*, pode ajudar a explicar o interesse de Cecília Meireles pela publicação. Todavia, a autora daria um passo a mais, vislumbrando não apenas a convivência da literatura e da pintura nas páginas da mesma revista, mas evidenciando um possível diálogo entre a linguagem pictórica e poética. O apreço manifestado pela obra do artista português Carlos Botelho faria com que um de seus poemas, ao ser publicado na revista, recebesse uma ilustração do pintor.

Na mesma carta, Cecília reafirmava sua esperança de que o periódico ainda pudesse contar com a colaboração brasileira:

Creio também que, quando ela se tornar conhecida cá no Brasil, não lhe faltarão colaboradores. É tão difícil encontrar-se uma publicação que, realmente, se ocupe de cultura, sem tentações de escândalo, nem de novidades falsas, nem de propagandas mesquinhas!⁹¹

Nesse momento percebe-se uma crítica ceciliana, ainda que indireta, às publicações brasileiras da época. Pode-se supor que as mudanças e transformações trazidas pela década de 50, com o desenvolvimento urbano e social, além do clima nacionalista imperante, influenciassem negativamente as publicações, do ponto de

⁸⁹ Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 18 de junho de 1952, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal. Todo esse trecho também foi publicado na revista nº 3 (maio de 1953) em que figuravam opiniões de críticos, autores e outras publicações acerca das qualidades da *Lusíada*.

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Idem.

vista ceciliano. Além disso, embora não cite de forma explícita nenhum periódico, ao mencionar as “tentações de escândalo”, “novidades falsas” e “propagandas mesquinhas”, Cecília poderia fazer referência a publicações como a revista *Noigandres*, lançada em junho de 1952 (mesma época em que a autora escreveu a carta a Carlos de Passos), e porta-voz do recém-criado movimento concretista. Por tudo isso, Cecília louvava a *Lusíada* como uma revista que “realmente se ocupava da cultura”, possuidora de “virtudes extraordinárias”, uma vez que era capaz de “conseguir encantar” mesmo em meio ao que chamava de “belas realizações gráficas” sempre oferecidas por Portugal.

Dessa forma, após se inteirar da natureza da *Lusíada* e iniciar um diálogo com Carlos de Passos, Cecília Meireles aceitou o convite para ali publicar e se fez presente em dois números da revista: no segundo, lançado em novembro de 1952 e no número sete, de outubro de 1955. Para sua primeira participação, a poeta brasileira escolheu um poema que, mais tarde, integraria a obra *Canções*, lançada apenas em 1956. Na revista, os versos receberam o título “Improviso”, suprimido, posteriormente, da edição em livro:

Por que nome chamaremos
quando nos sentirmos pálidos
sobre os abismos supremos?

De que rosto, olhar, instante,
veremos brilhar as âncoras
para as mãos agonizantes?

Que salvação vai ser essa,
com tão fortes asas súbitas,
na definitiva pressa?

Ó grande urgência do aflito!
Ecos de misericórdia
procuram lágrima e grito,

- andam nas ruas do mundo,
pondo sedas de silêncio
em lábios de moribundo.
(MEIRELES, 2001, pp. 1083-1084)

Embora seja nomeado “Improviso”, é possível perceber que há, no poema, um labor poético a fim de obter efeitos sonoros e assegurar sua musicalidade. Estruturado em estrofes curtas de três versos, essa sonoridade é alcançada de dois modos distintos: de início, observa-se um padrão de rimas entre o primeiro e terceiro

verso; posteriormente, para que o segundo verso de cada estrofe não fique órfão, ganha destaque a melodia obtida através da acentuação tônica, instaurando-se um jogo de rimas esdrúxulas, com o uso de proparoxítonas (“pálidos”, “âncoras”, “súbitas”) e rimas graves, com paroxítonas (“misericórdia” e “silêncio”), nas duas últimas estrofes. Além disso, nota-se um padrão no que diz respeito à escolha da métrica e da forma do poema, como afirma Darlene J. Sadlier, no texto “ABC de Cecília Meireles”, a autora sempre foi

vivamente interessada nas formas poéticas antigas que, como a canção, se associavam a uma tradição oral portuguesa. (...) Cecília também foi uma versificadora versátil, com um repertório enorme. Muitos de seus poemas no volume *Canções* são baseados na redondilha menor. (SADLIER, 2001, p. 251).

Nesse sentido, a predileção ceciliana por formas poéticas tradicionais dificilmente encontraria resistência em uma revista portuguesa como a *Lusíada*. Por isso, a opção pela redondilha menor verificável em “Improviso” é duplamente justificada: servia ao propósito de publicar um texto de matriz mais clássica em uma revista que também seguia essa linha, além de ajustar-se ao estilo de composição do livro *Canções*, ao qual o texto, mais tarde, seria associado.

Observa-se que a série de questionamentos efetuados nas três primeiras estrofes traduzem uma angústia que beira o metafísico. Nos dois primeiros conjuntos de versos, o destaque recai sobre o sujeito que se vê arrebatado pela fragilidade e o desespero (pálido sobre abismos, com mãos agonizantes à espera de uma âncora), ao mesmo tempo em que se constata que há a esperança por um auxílio, embora se desconheça de onde ele virá, não sendo possível precisar quem ou o que agirá em seu favor. Essa busca abstrata e etérea reflete-se nas perguntas que parecem simplesmente retóricas, uma vez que se sabe de antemão não haver uma resposta que as satisfaça completamente. Na terceira estrofe, o olhar volta-se para esse possível agente de transformação (“Que salvação vai ser essa”), que carrega em si exatamente aquilo de que se precisa: “fortes asas súbitas / na definitiva pressa”, embora o tom de questionamento e dúvida quanto à sua real intervenção ainda permaneçam.

Enquanto nos versos iniciais há uma fusão entre o eu-lírico e esse sujeito que espera pela redenção, as duas últimas estrofes denotam certo distanciamento da situação, que passa, então, a ser observada (e não mais sentida) pelo poeta. Tal

ponto de vista pode ser confirmado pelo primeiro verso na quarta estrofe: “Ó grande urgência do aflito”, em que se encontra uma definição para toda a angústia relatada antes, havendo, inclusive, a substituição dos pontos de interrogação por uma exclamação, como se, finalmente, se chegasse a uma conclusão. Paralelamente, surgem “ecos de misericórdia” que permitem um vislumbre de consolo, afinal são esses ecos que colocarão “sedas de silêncio / em lábios de moribundo”, fazendo cessar, ao menos em parte, os gritos dos angustiados.

Pode-se constatar que se, anteriormente, era o sujeito poético quem empreendia uma busca ou esperava ardentemente uma salvação, as estrofes finais deslocam o foco da procura. Afinal, agora os “ecos” vão em busca da “lágrima e grito” e “andam nas ruas do mundo” atrás dos sofredores, evidenciando-se, então, o encontro entre quem sofre e aquilo que, de alguma forma, o consola. O poema apresenta, portanto, uma temática de caráter mais melancólico e pessimista, pois, como é revelado nos versos finais, parece não existir nenhuma resposta ou salvação que satisfaça plenamente a “urgência do aflito”, havendo apenas um auxílio indireto e paliativo (“sedas de silêncio”), que calam a angústia e a dor, mas não as anulam por completo.

Também é de se destacar que o poema, seguindo as normas de publicação, tenha aparecido na revista acompanhado por uma ilustração. Nesse caso, seria um desenho de Carlos Botelho, incluído de uma dedicatória – “A Cecília Meireles” – (Anexo II). Como dito anteriormente, os elogios de Cecília à pintura de Carlos Botelho devem ter contribuído para que ele fosse escolhido e aceitasse ilustrar o texto, assinalando a reciprocidade da admiração com a dedicatória à autora. O pintor também seria responsável pela capa dessa edição número 2 da *Lusíada*, o que demonstrava sua proximidade ao próprio periódico e a Carlos de Passos.

A ilustração, como se pode constatar, dialoga com o poema na medida em que tenta expressar, através da personagem central, a sensação de angústia e desespero manifestada nos versos. Com um desenho de formas simples e cor única, Botelho colocava em destaque a figura da mulher que, quase despida (coberta apenas por um leve pano, como a seda mencionada do poema), cerra os olhos com as mãos e sugere um quase levantar de braços e cabeça aos céus em atitude aflitiva, abandonada e sofredora. Ainda em uma referência aos valores manifestados pela *Lusíada*, a mulher é retratada sob um padrão de formas físicas

perfeitas (herança classicista do ideal de beleza), além de estar inserida em um espaço no qual a cena é composta apenas pela presença de colunas gregas. Dessa maneira, o artista português procurava estabelecer uma harmonia não somente entre o poema e a ilustração, mas também entre o desenho e concepção de arte defendida pela *Lusíada*.

Em outubro de 1955, quase três anos após sua primeira participação, Cecília Meireles voltou a aparecer nas páginas do periódico portuense. Como demonstram as cartas enviadas por ela a Carlos de Passos, o diretor solicitara uma nova contribuição em meados de 1954, e, em janeiro de 1955, a poeta brasileira enviou-lhe novo poema a ser publicado e sugestões de ilustração para acompanhá-lo:

Como, segundo diz, "todos folgariam" com mais versos meus, envio-lhe um poema sobre Pompeia que talvez pudesse ser ilustrado com uma vista da cidade, ou com o próprio morto que o inspira. Mas isso é mera sugestão, pois a sua revista sabe muito bem o que quer. E, além de o saber, pode - o que é mais raro.⁹²

Observa-se aqui um claro exemplo do prestígio e reconhecimento alcançados por Cecília na *Lusíada*: Carlos de Passos fez um novo convite marcado por um tom elogioso e enaltecendor, além de permitir que ela opinasse na ilustração do texto, algo não evidenciado em sua primeira participação. Esse último ponto, inclusive, foi alvo de mais discussões em outra carta da autora, comprovando a importância concedida à ilustração, que não era vista como mero adorno, mas como parte vital do conjunto que compunha a edição de cada texto da revista.

Dessa forma, em carta posterior, talvez diante da dificuldade em encontrar uma imagem que se ajustasse à temática do poema, Carlos de Passos reforçava o apelo de uma sugestão ceciliana, ao que a autora respondia:

Infelizmente, não disponho de nenhuma ilustração especial para o poema de Pompeia: talvez a mais adequada fosse o próprio morto que o inspirou (aquele que lá está conservado em cinza), mas como se encontra em gravuras um pouco turísticas, seria necessário tirar certo partido da montagem, para corresponder à elegância gráfica da sua revista. (Não é coisa impossível, ao contrário, e seria combinar fotografia e antiguidade, passado e presente, coisa que os artistas de hoje sabem muito bem fazer...) Mas a vista de Pompeia talvez seja

⁹² Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 03 de janeiro de 1955, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

suficiente. Alguma que pareça mais atribulada - não essas muito compostas, dos belos cartões postais.⁹³

O olhar estético da poeta (que também se expressou através de desenhos como os que compõem sua obra *Batuque, samba e macumba*) se revela nesse momento ao tentar encontrar soluções para o problema da ilustração de seu texto. Pensando em alternativas como o retrato de um dos corpos preservados pelas cinzas da tragédia, símbolo emblemático de Pompeia, ou a vista da própria cidade, Cecília fez questão de recomendar que nenhuma imagem demasiadamente turística fosse escolhida, justificando ser necessário adaptar-se à “elegância gráfica” da revista. Além da preocupação com o design da publicação, esse despreço por objetos, retratos, *souvenirs* e tudo que se ligasse a um monumento ou lugar unicamente de forma comercial e turística era algo inerente à própria autora. Na crônica “Pequenas notas” (escrita em 1953, por ocasião da viagem a Itália em que, provavelmente, conheceu também Pompeia), Cecília confessava seu desencanto com o turismo: “Quanto mais viajo, mais me torno antiturística”. (MEIRELES, 1999, p. 95). De fato, ao longo de suas crônicas de viagem, Cecília sempre esteve preocupada em distinguir turistas e viajantes. Os primeiros apenas se dedicariam aos prazeres mundanos e efêmeros, enquanto os segundos, classe na qual ela se incluía, conseguiriam ir além da superficialidade, extraíndo do ato de viajar um aprendizado reflexivo e meditativo. Dessa forma, rechaçar o que representasse esse universo turístico era uma preocupação manifestada pela autora e à qual a *Lusíada* não escapava, frisando-se o fato de que uma gravura desse gênero deveria ali receber um tratamento artístico que lhe retirasse o ar comercial e pouco elevado.

Dessa maneira, nove meses após o envio do texto e a discussão acerca dos detalhes de sua publicação, o número sete da revista era lançado e o poema “O que me disse o morto de Pompeia” vinha a público sobreposto a uma ilustração de Martins da Costa (Anexo III). Nela é possível observar que o poema aparece centralizado, enquanto o desenho ocupa as extremidades: do lado direito da página, percebe-se uma espécie de nuvem de fumaça que tenta reproduzir o ambiente difuso da cidade italiana ao ser tomado pelas cinzas. Já do lado esquerdo e ao final do texto, nota-se, também através de formas pouco claras, a representação dos

⁹³ Carta de Cecília Meireles a Carlos de Passos, datada de 03 de janeiro de 1955, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

cidadãos, tomados pelo desespero ao se verem à beira do soterramento, sufocados e tragados pelos efeitos do vulcão, vislumbrando-se, portanto, a perspectiva “mais atribulada” desejada por Cecília.

O poema, publicado na *Lusíada*, só seria lançado em livro postumamente, no ano de 1968, quando passaria a integrar a obra bilíngue *Poemas italianos*, editada pelo Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro e que reunia poemas, em sua maioria inéditos, escritos entre 1953 e 1956. Dessa forma, percebe-se que o texto em questão permaneceu restrito às páginas da revista portuguesa por quase quinze anos até ganhar uma edição brasileira. Na revista, o poema apareceu com indicações de data e local, “Pompeia, 1953”, suprimidas na edição em livro, e que confirmam a hipótese de que o texto foi escrito por ocasião da referida viagem pela Itália realizada nesse ano.

Estruturado em quatro estrofes de seis versos, todos decassílabos, o poema, como o título antecipa, reproduz as palavras de um dos mortos de Pompeia, que tenta seduzir o eu lírico a dar-lhe novamente voz e movimento para que possa acompanhá-lo:

Levanta-me da cinza em que me encontro,
põe nos meus olhos o seu lume antigo!
Desdobra-me na boca a língua imóvel,
ergue os meus passos, leva-me contigo!
Deixa a morte somente com a minha alma,
para haver seu reflexo no que digo.
(MEIRELES, 2001, p. 1134)

A visão do corpo petrificado pelas cinzas, imagem que realmente deve ter impressionado a autora, fica evidente desde o início e torna-se o ponto de partida do processo descrito por Raymond Sayers acerca dos *Poemas italianos* de Cecília. Segundo ele, nessa obra,

certo objeto da Roma clássica ou renascentista não é apenas fixado, visual e objetivo, numa mera descrição; transmuta-se nas reflexões que inspira para tornar-se símbolo da unidade do presente e do passado, símbolo da indelebilidade da experiência humana.
(SAYERS, 1983, p. 16)

Embora a imagem do morto de Pompeia seja muito mais expressiva do que a visão de um mero objeto, pode-se observar que a reflexão que ele desencadeia na

poeta gera, em uma escala mais humanizada e simbólica, o mesmo resultado descrito por Sayers, tornando-se emblema dessa conjunção de tempos e da experiência humana marcada pela vida e dissolução.

Logo, no primeiro verso, destaca-se o pedido do morto para ser reanimado que se caracteriza pela presença de verbos no imperativo, sendo o primeiro deles o mais significativo – “Levanta-me” – pois remete, inclusive, à imagem bíblica de Lázaro ao ser ressuscitado. Seguem-se, então, versos que demonstram a condição impassível em que se encontra o morto e, em oposição, a possibilidade do sujeito lírico de modificá-la. Esse contraste entre morte e vida dá origem à sequência de rogos que pretendem retirar o corpo físico (olhos, boca, pernas) de sua condição inamovível. Todavia, a morte não será anulada por completo, como se verifica nos últimos versos da estrofe: “Deixa a morte somente com a minha alma, / para haver seu reflexo no que digo”. Dessa forma, ela se fará sempre presente já que todo o conhecimento a ser perpassado pelo morto (e que poderia seduzir o eu poético), provém de sua familiaridade com essa experiência. Isso porque, como afirma Cleusa Rios Pinheiros Passos, no artigo “Lembranças de Cecília em *Poemas italianos*”, o poema em questão “encena os dizeres de um ser morto a um sujeito que se torna, liricamente, portador de sua demanda: *a da escuta da experiência obtida com a própria morte.*” (PASSOS, 2001, p. 83, *grifos nossos*). Assim, cria-se uma forma de simbiose, em que o eu lírico concede ao morto o impulso da vida e da palavra, ecoando essa fala através de sua própria voz, enquanto se apodera dos conhecimentos a respeito da morte e da própria existência, como se evidencia nas estrofes seguintes:

Andarei pela terra novamente,
— forma efêmera já desencantada —
recordando a tristeza que sabia,
provando de outro modo a dor passada,
ensinando a sentir o amor que morre,
e a amar todas as máscaras do nada.

E a estar, ao mesmo tempo, longe e perto,
e a ser múltiplo, unânime e indiviso,
porque estive acordado em plena morte,
e sei tudo o que existe e o que é preciso.
Levanta-me da cinza em que me encontro,
para explicar-te o Inferno e o Paraíso!
(MEIRELES, 2001, pp. 1134-1135)

O retorno à concretude – andar pela terra novamente – com tudo que ela oferece, não esmaece a consciência sobre a real condição de ser uma “forma efêmera já desencantada”, que, mesmo trazida de volta à vida, permaneceria ocupando um entre-lugar entre o material e o imaterial. A proposta feita ao seu observador consiste justamente em oferecer conhecimento acerca desses dois mundos, e, mais ainda, sugere-se um resgate de sua própria tragédia, compartilhando-se o sofrimento e tudo aquilo que ele ensinou. Por isso, como se destaca na segunda estrofe, há um envolvimento gradativo que aproxima cada vez mais o morto de Pompeia do sujeito poético: o movimento recém adquirido lhe permite *andar*, o próximo passo, mais subjetivo e pessoal é *recordar*, seguido de *provar* e *ensinar*, esferas que já envolvem seu interlocutor e a transmissão de sua experiência, e, por fim, surge a ideia de incitar o *amar*. Ainda que de um ponto de vista pessimista ou mesmo trágico, esse convite envolveria definitivamente o eu lírico, sintetizando os benefícios dessa troca.

A retórica sedutora que busca convencer e enredar o outro permanece ecoando na terceira estrofe. Todavia, enquanto anteriormente ofereciam-se possibilidades de conhecimento no âmbito de sensações terrenas (como amar, por exemplo), aqui, oferecem-se conhecimentos de caráter mais etéreo, mas, ao mesmo tempo mais sublimes e elevados. Estar “longe e perto”, “ser múltiplo, unânime e indiviso”, entender “tudo o que existe e o que é preciso”, só é possível porque, como se afirma, o arrebatamento da vida, nesse caso, se deu de forma muito consciente dando origem a uma sabedoria que extrapola os limites do humano. O que os corpos de Pompeia historicamente eternizaram foi justamente esse “estar acordado em plena morte”, fato que os colocaria em uma condição excepcional de domínio sobre tudo que pelo resto dos homens é apenas suposto. Por isso, entende-se que o apelo do primeiro verso seja reiterado e junto a ele surja a proposta de explicar “o Inferno e o Paraíso”.

Destacando a comunicação como principal faculdade perdida com a morte, o pedido para que a “língua imóvel” fosse novamente desdobrada, já enunciado na primeira estrofe, volta a aparecer na última, abrindo-a:

Desdobra-me na boca a língua imóvel,
que os mortos sabem mais do que os Profetas.
Faze-me andar de novo, isento e livre,
entre as formas dos vivos incompletas.

Dize-me apenas se há quem possa ouvir-me!
 Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas.
 (idem, p. 1135)

Todo o domínio sobre os assuntos da existência humana, demonstrado ao longo dos versos, aparece aqui ainda mais exaltado através da comparação de que os “mortos sabem mais do que os Profetas”. Isso porque esses últimos, embora possuísem uma condição especial (porta-vozes dos deuses, capazes de fazer projeções do futuro), detinham uma sabedoria abstrata e imprecisa, situada no campo das suposições. Enquanto isso, os mortos tinham a favor de si a experiência de fato vivida, sentida e realizada. Além disso, os profetas ainda eram limitados pelas barreiras da existência física, o que, no caso do morto de Pompeia, já havia sido superado. A morte, do ponto de vista ceciliano, aparece então como algo que rompe totalmente os embaraços e as prisões que a vida e a realidade impõem (mesmo aos supostamente “escolhidos” como os profetas), uma vez que a parcela transitória e efêmera de cada um é finalmente vencida, cedendo espaço a um ser finalmente pleno e eterno. Tal ideia também se confirma nos versos seguintes quando um novo pedido é reiterado: para que se possa andar novamente “isento e livre”. Nesse momento, o que chama a atenção é o fato de que se andar “entre as formas dos vivos incompletas”. Instaura-se, então, um verdadeiro paradoxo: enquanto o morto precisa recuperar algumas condições físicas do que foi para que se possa fazer presente e ouvido, ele percebe os demais homens, esses com pleno domínio sobre seus sentidos e suas atividades, como *formas incompletas* justamente porque lhes falta o domínio dos saberes que só a morte pode oferecer. De antemão sabe-se impossível, portanto, que um mesmo indivíduo possa gozar das benesses do corpo físico e, ao mesmo tempo, de toda a lucidez e consciência obtida com a libertação desse mesmo corpo.

A tentativa de troca, proposta ao longo de todo o poema, ganha, nos versos finais, uma condição inusitada já que a saída das cinzas só ocorreria se houvesse garantia de pessoas dispostas a ouvir aquilo que o morto de Pompeia tinha a dizer. O fato de que o sujeito lírico já o tivesse escutado, afinal o título do poema assegura justamente isso, e que suas vozes já se tivessem confundido, não era suficiente. Colocando-se numa espécie de missão, há o desejo de disseminação dessa experiência de morte e uma dose de descrença na humanidade que, talvez,

simplesmente não se interessasse por tais palavras. Diante disso, o verso final, “Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas”, opõe-se diretamente ao primeiro, “Levanta-me da cinza em que me encontro”, propondo um encerramento de um ciclo no qual o ponto de partida é o mesmo da chegada: as cinzas. Num cenário para sempre marcado pelos efeitos do vulcão Vesúvio, as cinzas adquirem uma carga simbólica ainda mais forte. Como uma fênix frustrada, o morto de Pompeia as percebe como fonte primária de seu ressurgir e, diante da impossibilidade de se fazer escutar, túmulo definitivo de sua voz.

Os versos em questão foram os últimos publicados por Cecília Meireles na *Lusíada*, pois, embora a revista ainda tenha permanecido em circulação por mais cinco anos, não se requisitaram novas contribuições à autora. Também não há registros de outras correspondências com Carlos de Passos, o que sugere uma interrupção do diálogo e comprova que a aproximação entre os dois se deu exclusivamente em virtude do periódico. De qualquer maneira, a escolha do poema “O que me disse o morto de Pompeia” para figurar nas páginas da revista concretiza uma interação mais efetiva entre a autora e a orientação estética da *Lusíada*. À aproximação ensaiada com “Improviso”, poema que seguia uma linha temática e simbólica mais comuns na obra ceciliana, segue-se um texto que permaneceu durante muito tempo deslocado do conjunto geral da poesia da autora. A escolha de publicação de um poema italiano, como mais tarde ele foi definido, em uma revista portuguesa, demonstra justamente que Cecília levou em consideração as diretrizes da *Lusíada* e optou por um texto que se ancorava em um episódio e um personagem que remontam a uma matriz clássica, como prezava a revista. O resgate desse passado ancestral, ainda que não se faça por uma perspectiva histórica, mas sim pela evocação lírica, acaba por dinamizar a convergência entre passado e presente, elo instigado permanentemente pela *Lusíada* e celebrado também pela poesia de Cecília.

2.7 Outras contribuições: *Fradique*, *O Diabo* e *Aventura*

Enquanto algumas revistas literárias portuguesas mantiveram Cecília Meireles presente ao longo de vários números, suscitando uma colaboração diversa de textos da própria autora e apreciações críticas sobre sua obra, outras publicações contaram com uma participação mais pontual, promovida, ao que tudo indica, pela

iniciativa de amigos portugueses que se esforçavam para divulgar a poeta em território luso. Dessa maneira, não há, como se constatou no caso da *Revista de Portugal* ou da *Lusíada*, um contato direto entre Cecília e os nomes à frente da publicação, não havendo registros de seu real envolvimento para que esses textos chegassem a ser editados. Todavia, ainda assim, tais contribuições não deixam de ser relevantes, pois exemplificam o funcionamento da engrenagem editorial posta a serviço da divulgação de um autor, visando à publicação e divulgação daquele nome.

Isso parece ter ocorrido, por exemplo, com a participação de Cecília Meireles no semanário *Fradique*, que se definia como “monárquico e conservador” na edição de número 18. Publicado em Lisboa, entre 8 de fevereiro de 1934 e 26 de dezembro de 1935, sob a direção de Tomás Ribeiro Colaço, o jornal totalizou 99 números. Criado em um período político conturbado, com a recente instauração do Estado Novo, Daniel Pires assim o define no *Dicionário da Imprensa periódica literária portuguesa do século XX*:

No âmbito da política, era um semanário conservador, apologista de Salazar – que aparece caricaturizado ao leme das Finanças do país, crítico de Hitler, admirador de Mussolini. A partir do número 48, com a entrada de jovens radicalizados à direita, o jornal perdeu objectividade e ganhou agressividade na defesa de valores não democráticos. (PIRES, 1996, p. 166)

Propenso a controvérsias, o jornal adotava um tom polêmico e provocativo, como se percebe já de início na nota de apresentação publicada em seu primeiro número:

O Fradique será um jornal de grande informação (uma informação para ser grande leva pelo menos oito dias a crescer, eis o motivo pelo qual estamos num semanário). (...) Nestas colunas também haverá famigerados assassinos e gatunos audaciosos, isto é, “autores” cheios de interesse, em cujas vidas metemos o nariz. A única originalidade verdadeiramente futurista e perigosamente revolucionária deste jornal, será esta – aqui dentro, assassinos e ladrões são os escritores, os artistas. E se quiserem levem o Fradique para o Torel, tem muita boa vista. (COLAÇO *apud* PIRES, 1996, p. 165)

Assumindo um tom satírico e incitando desavenças, o *Fradique* tornou-se célebre por alimentar debates acalorados como o que opôs Tomás Ribeiro Colaço e José Régio em torno da figura de António Botto. Enquanto esse era louvado pelo diretor da *Presença* como um dos grandes nomes da literatura portuguesa, pelo diretor do *Fradique* foi definido como um poeta “pouco menos que nulo”. Além do confronto com escritores modernistas, o semanário também se opôs e teceu críticas a outras publicações como o *Diário de Notícias* ou a revista *Presença*. Todavia, o jornal não sobreviveu somente das polêmicas e críticas e, de forma geral, caracterizou-se como um periódico de variedades, abordando temas diversificados e fazendo incursões por áreas como esporte, literatura juvenil, entrevistas, caricaturas, crítica musical, teatral, literária e cinematográfica.

No âmbito literário, José Régio, movido talvez pela querela em torno de António Botto, em 1935, dedicou um espaço na *Presença* para avaliar esse e outros semanários, tecendo duras críticas. Régio definia o *Fradique*, por exemplo, como um volume em que a maior parte da participação literária era “péssima, sem interesse, género ‘literatura de amadores’”, sendo uma “folha colaborada por seres dum outro mundo (...) não [representando] de modo algum, qualquer dos sectores vivos da actual literatura portuguesa”, e, finalizava, afirmando tratar-se, portanto, de “um repositório de prosas e versos ‘para entreter’; e nada mais.” (RÉGIO, 1935, nº 46, p. 15). As críticas de Régio evidenciavam a ausência regular de autores de renome no *Fradique*, uma vez que a recorrência de modernistas era verificável em poucas participações como as de Almada Negreiros, responsável por uma nota de abertura ao semanário; Adolfo Casais Monteiro, que retorquiu uma crítica a uma de suas obras; e Fernando Pessoa, que teve ali publicada uma carta inédita, enviada a Tomás Ribeiro Colaço um mês antes de seu falecimento. (cf. PIRES, 2010, p. 290).

Além desses escritores portugueses, figura, é claro, o nome de Cecília Meireles que, em 1935, ano da publicação de seus poemas no semanário, ainda colhia os louros de sua visita a Portugal realizada no ano anterior. Nas palavras de Arnaldo Saraiva, a passagem da autora pelo país consagraria um “triunfo absoluto de Cecília, em todos os lugares desejada, aplaudida ou homenageada” (SARAIVA, 2012, p. 60), por isso, é compreensível que seus amigos portugueses, em especial José Osório de Oliveira, que, como visto, atuava como uma espécie de empresário

ou agente literário da autora, aproveitasse esse caminho de prestígio para divulgar ainda mais (e em diferentes meios) o nome e a poesia de Cecília.

Seria justamente Osório, ao que tudo indica, o responsável pela publicação de cinco poemas, inéditos à época, no *Fradique*. É possível supor que a autora tivesse sido ao menos consultada sobre a publicação, embora não se tenham registros desse consentimento em cartas trocadas com Osório. De toda forma, não parece que Cecília mantivesse alguma proximidade com figuras à frente do semanário ou mesmo que fosse uma leitora assídua do periódico. Sempre prezando pela moderação, discrição, e avessa a polêmicas e provocações, a inclusão de seu nome em uma publicação que, à primeira vista, destoava de sua postura literária e pessoal (ressalta-se o fato de que a autora publicou também em revistas supostamente adversárias do *Fradique*, como *Presença* e *O Diabo*) pode ser melhor compreendida quando se intui que Osório é quem esteve à frente dessa edição. Além dos poemas serem precedidos por uma pequena nota de apresentação assinada por ele, o que corrobora tal hipótese é também o fato de que o jornal foi publicado em 28 de novembro de 1935, exatos nove dias após o suicídio de Fernando Correia Dias, episódio que certamente impediria Cecília de envolver-se de perto com a publicação. A tragédia familiar que assolava a escritora brasileira pode ter motivado ainda mais o português a dedicar-se à divulgação da obra da amiga, como forma de estímulo, incentivo e apoio irrestrito. Vale ressaltar ainda que a circulação dos poemas de Cecília no *Fradique* lhe trazia também visibilidade e publicidade, sendo uma forma de chamar a atenção de futuros leitores.

Assim, os poemas cecilianos ganharam destaque já na primeira página da edição nº 95 do semanário. Sem título, apenas apresentava-se o nome da autora em caixa alta e, subscrito a esse, a referência “Inéditos”. A nota de apresentação de Osório, reproduzida abaixo, fornecia maiores detalhes sobre a autora daqueles textos:

Esta mulher do Brasil não é uma poetisa brasileira. A melhor maneira de definir Cecília Meireles é dizer o que ela não é, porque os seus versos vivem precisamente da ausência de certas coisas. A poesia parece ser para ela uma forma de se despojar. Sente-se que para escrever um poema se liberta primeiro de tudo o que é terreno, de tudo o que a prende ao mundo: sentimentos definidos, ideias concretas, visão das coisas reais, sensações físicas. As palavras, mesmo quando designam objetos, não tem para ela o valor estabelecido mas uma significação especial, misteriosa. Não é uma

poesia da vida, a de Cecília Meireles, mas uma poesia de além, dum país ignoto, sem contorno, sem substância, um país imaterial, perdido no ar. Nada tem, por conseguinte, de brasileiro os seus versos sem pátria, sem nacionalidade, sem ecos de alma coletiva. Individuais como nenhum outro, os seus poemas constituem um caso pessoalíssimo no seu país oficial e na língua de que se serve. É uma poesia desencarnada a sua, sem corpo, quase inumana; a poesia dum espírito e não duma pessoa com existência material. Irmã de Rainer Maria Rilke! (OLIVEIRA, 1935, p.1)

Assim como salientaria em textos futuros, Osório fez questão de chamar a atenção para a ausência de “brasilidade” dessa poeta do Brasil, o que ele enfatizava já em sua primeira frase. Ao evitar atribuir à poesia de Cecília um caráter nacional ou uma filiação local, optava-se por destacar a universalidade dessa literatura que, na opinião do autor, ao despojar-se de tudo que fosse terreno (inclusive evitando referências concretas a lugares e coisas), ganhava contornos “imateriais” e tornava-se, portanto, a expressão máxima do que ele louvava como “versos sem pátria”. A constatação de que Cecília escrevia poemas que, segundo Osório, nada tinham de brasileiro, a não ser o fato de que se serviam do que ele chamava de “língua brasileira”, era destacado no *Fradique* como um possível atrativo. Isso porque, essa característica poderia fazer com que os leitores, inclusive os portugueses, identificassem-se mais com a poesia cecilianiana, exatamente porque ela falava a todos e sobre todos. Além disso, Osório talvez tenha sido um dos primeiros críticos a colocar o nome de Cecília ao lado de Rilke, aproximação que seria enfatizada, anos depois, por outros portugueses como Carlos de Queiroz e Vitorino Nemésio. Ao fazê-lo, o autor enaltecia ainda mais a poeta em um contexto literário europeu, convocando o público para que observasse a grandeza que emanava dessa criação poética e que seria comprovada através da leitura de alguns de seus poemas inéditos.

Sobre os poemas, percebe-se que ali receberam o título de “Inéditos” porque, dentre os cinco publicados, quatro deles só apareceriam em livro em 1938, editados em *Viagem*. Embora aparecessem sem título no semanário, o que revela também o processo embrionário de criação do que seria o futuro livro, em *Viagem* os poemas foram intitulados como “Timidez”, “Noite”, “Atitude” e “Fio”⁹⁴. Os quatro textos refletem em alguma medida aquilo que José Osório de Oliveira procurou evidenciar

⁹⁴ Esse poema foi abordado na seção 2.1, dedicada à revista *Presença*, em que o referido texto foi publicado, no ano de 1935.

em sua nota de apresentação para o *Fradique*. O primeiro, por exemplo, revela justamente um eu poético que se nega a transformar o sentimento, abstrato em sua essência, em algo concreto: “Basta-me um pequeno gesto, / feito de longe e de leve / para que venhas comigo / e eu para sempre te leve... / – mas só esse eu não farei.” (MEIRELES, 2001, p. 315). Enumerando uma sequência de probabilidades que não seriam jamais transformadas em ação, o eu poético opta por manter-se distanciado, o que advém da consciência de sua própria condição efêmera e que, de certa forma, acaba por paralisá-lo perante a vida, como se constata na última estrofe:

E, enquanto não me descobres,
os mundos vão navegando
nos ares certos do tempo,
até não se sabe quando...

- e um dia me acabarei.
(idem, ibidem)

O poema “Noite”, por sua vez, ilustra a tese, apresentada por Osório, de que Cecília referia-se em seus versos a um “país imaterial”. Embora descreva um cenário que se transmuta com a ação da noite, ao mesmo tempo em que serve como pano de fundo para a reflexão acerca do próprio sujeito, não é possível precisar a que espaço físico referia-se a poeta, não se encontrando elementos que permitam uma correspondência objetiva com qualquer paisagem particular. Dessa maneira, lê-se na primeira e terceira estrofes, por exemplo:

Úmido gosto de terra,
cheiro de pedra lavada,
— tempo inseguro do tempo! —
sombra do flanco da serra,
nua e fria, sem mais nada.
(...)

A noite abria a frescura
dos campos todos molhados,
— sozinha, com o seu perfume! —
preparando a flor mais pura
com ares de todos os lados.
(idem, p. 228)

Observa-se que, assim como registrava Osório, Cecília escapava à territorialização, focando-se nas transformações que a noite provocava no ambiente e nas sensações instigadas no sujeito. As sensações, aliás, são exploradas de forma quase sinestésica, aguçadas pelos elementos naturais e entrelaçadas pela paisagem.

No poema “Atitude”, contempla-se um eu poético que, levado pelo que se afirma no primeiro verso – “Minha esperança perdeu seu nome...” –, abstrai o que lhe é exterior e realiza um movimento ensimesmado, procurando formas de recuperar esse sentimento perdido, ao mesmo tempo em que se sente de antemão derrotado por saber irrecuperável aquilo que perdeu: “Fechei meu sonho, para chamá-la. / A tristeza transfigurou-me / como o luar que entra numa sala.” (idem, p. 265). Concretizando o processo descrito por Osório de ressignificar as palavras ao seu nível máximo, passando a atribuir a tudo uma “significação especial, misteriosa”, observam-se versos em que imagens inusitadas constroem-se justamente a partir dessa transformação. Assim, vê-se, por exemplo, que “a noite oscilará como um dourado sino / derramando flores de festa”, que os “olhos estarão sobre os espelhos pensando / nos caminhos que existem dentro das coisas transparentes”, ou que “um campo de estrelas irá brotando / atrás de lembranças ardentes”. (idem, *ibidem*) Mesmo aquilo que, à primeira vista, sugere alguma concretude (sino, flores, espelhos) acaba sendo associado a elementos que lhes retiram o caráter objetivo e os tornam altamente simbólicos e metafóricos (noite, olhos, lembranças).

Essa talvez fosse uma das possíveis aproximações entre Cecília e Rilke (além da busca pela transcendência, pelo intangível e pelo metafísico), já que, como afirma José Paulo Paes, na poesia de Rilke, “à semelhança do que acontece na linguagem conceitual dos filósofos, as palavras abstratas preponderam sobre as concretas e adquirem amiúde significado diverso do que lhes dá o uso comum” (PAES, 1993, p. 27), algo muito semelhante ao apontado por Osório em relação a Cecília. Interessante também é observar o jogo semântico proposto pela poeta ao afirmar que a *noite* derramaria *flores* (e não *estrelas*) enquanto *campos de estrelas* (e não de flores) brotariam, reunindo e relacionando elementos diferentes numa verdadeira inversão entre os versos.

Do conjunto de cinco poemas publicados no *Fradique*, quatro deles, como visto acima, foram agrupados, posteriormente, no livro *Viagem*. Todavia, o quinto

poema ali editado, até onde foi possível investigar, não integra a referida obra nem está presente em nenhum dos outros livros da autora, não constando tampouco na seção “Dispersos” de sua obra completa⁹⁵. Nesse sentido, é possível imaginar que, em alguma ocasião, Cecília Meireles tivesse enviado a José Osório de Oliveira (como fazia com outros amigos portugueses) alguns de seus poemas mais recentes, escritos em fluxo contínuo com vistas à posterior publicação. Porém, esses versos em particular, por alguma razão, acabaram não sendo incorporados a *Viagem* (como os demais) e, dessa forma, ficaram restritos até hoje apenas às páginas do semanário.

Publicado sem título, tendo como referência somente o número 4, que representava a ordem em que aparecia no conjunto dos outros poemas, o texto precedia “Fio” e, como ele, assemelhava-se pela brevidade, estruturando-se em três quadras:

4

O outro instante já vai longe,
o que ainda vem não chegou;
nesta passagem precária,
nem eu mesma sei quem sou.

E como talvez não viva,
e como antes não vivi,
nem sequer Deus tem notícia
de que estou pensando em ti.

Pois, sem o lábio que canta
e o ouvido que ouve a canção,
tanto faz haja ou não haja
neste mundo um coração.
(MEIRELES, 1935, p. 1)

Trata-se de um poema em que Cecília utiliza-se novamente da redondilha maior, esquema métrico tradicional, ao mesmo tempo em que se aproveita das quadras que imprimem ritmo e uma simplicidade natural ao texto. Assim como “Atitude”, esse poema apresenta um eu poético que compreende o poder transformador que suas ações causariam, mas que, consciente das limitações da

⁹⁵ A pesquisa toma como referência a última edição da obra completa da autora, publicada em 2011, pela Nova Fronteira e organizada por Antonio Carlos Secchin. Todavia, na tentativa de encontrar o referido poema, consultaram-se outras edições como a *Obra Poética* publicada pela editora José Aguilar, em 1958.

própria existência, da passagem do tempo e da dissolução de tudo, opta pelo afastamento e imobilidade.

A primeira estrofe, por exemplo, evidencia essa percepção temporal concebida pela poeta como uma “passagem precária” em que passado e futuro parecem demasiadamente longínquos, consumidos pela efemeridade que mina as lembranças de outrora e faz descer nas esperanças do porvir. Lidando com uma concepção de tempo não-linear, pendendo muito mais para a simultaneidade e subjetividade, o eu poético sugere não se reconhecer, perder-se de si mesmo. Dessa maneira, confirma-se, nesse poema, aquilo que assinala Margarida Maia Gouveia a respeito da organização temporal na poética ceciliana, que, segundo ela, “em suma, configura um traçado de *longes*, de *adeuses*, de *ausências*, fundamentado na instabilidade (...)” (GOUVEIA, 2002, p. 133).

Seria justamente essa *instabilidade*, esse labirinto temporal em que o sujeito lírico perde-se, tragado pela corrente do efêmero, que o faz titubear diante do próprio existir: “E como talvez não viva, / e como antes não vivi”. Com esses versos, explicita-se novamente que se vive fora do passado e do futuro, pois, como bem observa Gouveia, na poesia de Cecília Meireles, a “unidade de todas as coisas existe numa zona espessa (o Presente) (...) dimensão do *estar-sendo*, através do qual se apreende a vitória do eterno sobre o contingente.” (idem, p. 128). Surge, então, nesse momento, a menção a “Deus”, (“nem sequer Deus tem notícia / de que estou pensando em ti”). Trata-se de uma figura pouco recorrente nos poemas da autora, mas de quem a poeta aqui se vale como símbolo da renúncia e ocultamento do próprio sentimento.

Admitir ter o pensamento voltado para o outro não é difícil, uma vez que tudo se mantém no plano das ideias e não da ação. Todavia, como revela a última estrofe, concretizar tal abstração requereria dois movimentos: o “lábio que canta” e o “ouvido que ouve a canção”. Observa-se que, mesmo quando há a tentativa de materializar o que é marcado pelo signo da subjetividade (pensar no “tu” e fazê-lo saber disso), Cecília ainda deixa latente que seus versos “vivem precisamente da ausência de certas coisas”, como afirmava Osório. Nesse caso, ela enuncia e, paralelamente, desconstrói a concretude do ato, ao utilizar-se da bela imagem da *canção* (presença marcante em sua poesia) a ser cantada e ouvida e que conserva tudo no terreno da vagueza, do simbólico.

Côncio da impossibilidade dessa realização, o eu poético lamenta o fato de que o outro jamais ouvirá sua canção e prefere a abnegação, exercitando aquilo que Dillip Loundo define, na poesia ceciliana, como a “*renúncia do si-mesmo (...)* eliminação gradual do erro sistemático de identificação do eu com os objetos” (LOUNDO In GOUVÊA, 2007, p. 136, *grifos nossos*), e que acaba por tornar tudo vão: “tanto faz haja ou não haja / neste mundo um coração”. Esses versos denotam que mesmo, com a renúncia de si e do outro, ainda poderia haver o desejo de uma concretização daquilo que apenas se conservava como pensamento. Entretanto, a certeza da ruína imposta pelo tempo que assola tudo, inclusive o próprio “eu”, age como um obstáculo e o demove de tal intenção. Dessa maneira, pode-se afirmar que o poema estrutura-se em três esferas principais: o tempo, a ideia e a ação. Além deles, o “coração” aparece como símbolo dessa incompatibilidade entre os elementos e da resignação do eu poético, demarcando a indiferença estoica e a renúncia a ele manifestada nos versos finais.

Em perspectiva, a presença de Cecília Meireles no *Fradique* exemplifica que a autora mantinha, em Portugal, uma rede de colaboradores, encabeçada por José Osório de Oliveira, que cooperava com a divulgação de seu nome e sua obra no país. Mesmo supondo que a poeta brasileira tivesse pouco contato com o semanário e, se estivesse a par do periódico, possivelmente não aprovasse algumas das diretrizes radicais e polêmicas assumidas por ele, dificilmente Cecília recusaria a oferta de ver seus poemas publicados e em circulação por Portugal. Se no Brasil, em 1935, a autora ainda buscava angariar maior visibilidade à sua obra, o *Fradique*, assim como outras publicações, ofertava-lhe isso e a divulgação era bem vinda em todo e qualquer veículo. Além disso, e de extrema relevância, é o fato de que no jornal tenha se conservado um poema ceciliano não publicado em livro. Isso demonstra a importância desse tipo de periódico na atividade literária de um autor, já que, em muitos casos, trata-se do primeiro (e às vezes, único) meio de difusão de um texto, podendo contribuir para elucidar certos aspectos ou lançando luz a escritos esquecidos.

Contemporâneo ao *Fradique*, surgia, em junho de 1934, *O Diabo – Semanário de crítica literária e artística*, que perdurou até 1940, época em que foi encerrado pela censura. Ao longo dos seis anos em que circulou por Lisboa, o semanário contou com pelo menos nove diretores, destacando-se os nomes de Artur

Inês, jornalista e escritor que esteve à frente da publicação em seu início, o escritor Ferreira de Castro, que o dirigiu por alguns meses, e Manuel Rodrigues Lapa, que buscou destacar o papel da literatura na publicação.

Eximindo-se de ser “um jornal político”, seu diretor o apresentou, no primeiro número, como “uma tribuna elevada de crítica à vida do Pensamento Português, em que cada um dos colaboradores [teria] a sua barricada independente e aguerrida para o bom combate pelo prestígio da Arte nos seus novos e múltiplos aspectos.” (INEZ, 1934, p. 7).⁹⁶ Porém, ainda que não pretendesse se imbricar pelo terreno da política, esse acabou sendo um de seus principais temas. Afinal, o semanário desempenhava, como afirma Clara Rocha, “sobretudo um papel de esclarecimento político e ideológico, [incluindo] variados textos de doutrinação literária (em defesa do realismo e do ‘humanismo’)” (ROCHA, 1985, p. 651), fato que colaborou, inclusive, para sua extinção durante o salazarismo.

Tal pendor, todavia, não foi sempre predominante, pois como afirma Daniel Pires, “seu percurso editorial não foi linear” (PIRES, 2010, p. 217). Dessa maneira, nos seus primeiros três anos, *O Diabo* defendeu uma ideologia libertária, acolhendo contribuições de variadas estéticas e valorizando autores e publicações modernistas. Mesmo assim, em 1935, assim como *O Fradique*, acabou por se indispor com os presencistas em virtude do artigo de José Régio que tecia duras críticas aos semanários. Nesse, Régio também voltava-se contra *O Diabo*, acusando-o, por exemplo, de ser “desequilibrado por tremendos ‘nabos’, nada jornalísticos”, trazendo uma “literatura de amadores cheirando a bafio”, o que denotaria, portanto “carência de seleção de colaboradores e de colaboração”. (RÉGIO, 1935, nº 46, p. 15). O autor afirmava ainda que, no semanário, haveria uma coexistência de “tendências vivas e de cadáveres que escrevem, [manifestando] a inexistência de uma orientação decidida, de uma directriz.” (idem, ibidem). O jornal, por sua vez, publicaria uma nota, “*O Diabo na Presença*”, em novembro de 1935, acusando a revista coimbrã de ser um órgão alienado, “um jornal exclusivamente literário, dedicado a e para um reduzido cenáculo modernista para o qual a literatura é uma divina recreação.” (s/n, 1935, p. 1).

Esse ponto de vista sobre a *Presença* foi reforçado no último ano do semanário, quando *O Diabo*, sob a direção de Manuel Campos Lima, passou a

⁹⁶ Os números d’*O Diabo* encontram-se digitalizados e disponíveis para consulta no site <<http://www.casacomum.org>>, da Fundação Mário Soares.

assumir um discurso político mais radical, identificado com o neorrealismo e ideais marxistas. Nessa mesma época, no que diz respeito à literatura, o jornal adotou, então, uma postura que, em consonância com ideais neorrealistas, defendia o papel transformador da arte, afirmando que cabia a ela intervir junto à sociedade: “A arte que pedimos não pode ser serena. Não se limita a ver, mas a agir. A arte que pedimos valoriza, critica, classifica. Dirá qual o justo e o injusto, apontará crimes e virtudes. E será prêmio e castigo.” (LIMA, 1940, p. 1). Nesse sentido, observa-se que a crescente politização fez com que o jornal assumisse cada vez mais uma visão crítica da sociedade portuguesa, gerando polêmicas com outros órgãos de imprensa mais conservadores ou apoiadores do regime como o próprio *Fradique*.

Se, em sua fase final, *O Diabo* privilegiou o tom engajado e o inconformismo político, ao longo de sua publicação o jornal caracterizou-se por trazer ao público uma gama variada de temas e saberes: filosofia, educação, arte, música, teatro, crítica, história, teoria da literatura, divulgação científica, entrevistas, publicação de inéditos e caricaturas (cf. PIRES, 2010, p. 217). No campo literário, a publicação contou com a participação frequente de portugueses, destacando-se, por exemplo, os nomes de autores como Aquilino Ribeiro, Fernando Namora, Irene Lisboa, João de Barros, João Gaspar Simões, Manuel da Fonseca e Vitorino Nemésio. Além disso, voltou-se para a cultura brasileira com especial relevo, dedicando, a partir de 1938, uma seção reservada ao país, como se explica na nota “*O Diabo* e o Brasil”, lançada no número 212 do jornal:

O Diabo que, desde os seus primeiros números, como órgão da cultura servida pela língua portuguesa, tem consagrado ao Brasil e à sua vida intelectual, tão cheia de riqueza, personalidade e atividade, a carinhosa atenção, traduzida em inúmeros artigos e notas sobre livros e escritores brasileiros e na publicação de colaboração brasileira, resolveu ampliar ainda essa atenção. Para isso iniciamos, hoje, a publicação quinzenal de uma página, sob a rubrica de *Vida Mental brasileira*. Nela reuniremos colaboração brasileira e portuguesa sobre temas intelectuais e literários do Brasil e registraremos os estudos e artigos publicados no Brasil sobre livros e escritores portugueses que nos forem assinalados. (s/n, 1938, p. 1)

Embora não tenha conseguido manter a regularidade quinzenal a que se propunha, e tenha angariado poucos nomes brasileiros representativos, o jornal

contemplou o Brasil com artigos voltados para a literatura brasileira (em especial abordando o romance brasileiro de 30 e autores como José Lins do Rego, Érico Veríssimo e Jorge Amado) e textos sobre os estudos afro-brasileiros e o negro no Brasil. Além disso, escritores brasileiros como o mineiro João Dornas Filho, veicularam artigos acerca de grandes nomes da literatura portuguesa como Eça de Queiroz, o que representa uma clara intenção d' *O Diabo* em estimular um intercâmbio intelectual luso-brasileiro.

É justamente na sequência dessa tentativa de promoção do Brasil que o nome de Cecília Meireles figuraria nas páginas do semanário pela primeira vez. Em maio de 1939, o poema da autora intitulado, na ocasião, como “Lembrança”, dividiu uma das páginas do jornal com artigos sobre lançamentos de cinema e exposições de arte plásticas. Desde 1938, os poemas editados na publicação apenas contavam com o título, nome do autor e uma ilustração comum a todos eles e que encabeçava a edição dos textos: uma espécie de cavalo alado (Anexo IV). Sem trazer qualquer nota ou apresentação, o texto ceciliano não se inseria em nenhuma seção específica de divulgação literária, reforçando a tendência do periódico em mesclar crônicas, poemas e trechos de romances a artigos e comentários de natureza diversa.

Assim como ocorreu com outras participações de Cecília em periódicos portugueses nos últimos anos da década de 30, os poemas publicados eram aqueles sobre os quais a autora debruçara-se recentemente. Não por acaso, tais textos eram justamente os que integravam o livro *Viagem*, a ser lançado em Lisboa, em julho de 1939. Portanto, “Lembrança” encontrava-se, naquele momento, como um poema à espera da futura edição em livro, sendo antecipadamente apresentado n' *O Diabo* que, sob a direção de Guilherme Morgado (sendo substituído por Manuel Campos Lima, de postura mais radical, em dezembro de 1939), conseguia manter-se aberto a contribuições como as de Cecília, que se afastavam de uma literatura panfletária ou marxista, reivindicada mais adiante. De qualquer forma, o único elo, até onde se pode verificar, entre a poeta e o jornal era Diogo de Macedo, que havia participado de alguns números com textos sobre artistas e exposições e quem talvez tenha intermediado a aparição da poeta n' *O Diabo*.

Se, no jornal, o título dado ao poema foi “Lembrança”, uma chave de leitura voltada muito mais para a percepção do próprio eu poético, em *Viagem* ele seria substituído por “Excursão”, nome mais simbólico e ambíguo, já que tanto poderia se

referir a uma jornada externa quanto interna. Instigar essa dupla dimensão parecia ser a intenção de Cecília, já que as primeiras estrofes do poema, por exemplo, voltam-se para a descrição de uma paisagem e aquilo que a compõe (flores, céu, odores, sons) acompanhada da afirmação do eu poético “Estou vendo aquele caminho cheiroso da madrugada” (MEIRELES, 2001, p. 230, *grifo nosso*). À medida que o texto avança, os detalhes do ambiente ganham destaque, enquadrados em pequenos *frames*: “Estou pensando na folhagem / que a chuva deixou polida: / nas pedras, ainda marcadas / de uma sombra umedecida...” (idem, p. 231, *grifo nosso*), todavia começa-se a sugerir que a descrição poderia, justamente, ser apenas uma evocação, denotada aqui pela substituição do verbo “ver” por “pensar”. Tal sugestão passa a dominar o poema nas últimas estrofes, quando o eu poético deixa de lado a paisagem externa e volta-se para si mesmo:

Estou diante daquela porta
que não sei mais se ainda existe...
Estou longe e fora das horas,
sem saber em que consiste
nem o que vai nem o que volta...
sem estar alegre nem triste,

sem desejar mais palavras
nem mais sonhos, nem mais vultos,
olhando dentro das almas,
os longos rumos ocultos,
os largos itinerários
de fantasmas insepultos...
(idem, ibidem)

A imersão para uma realidade interior, motivada por um ambiente externo (visto ou imaginado), que aos poucos vai se tornando mais introspectivo, acaba por conduzir o eu poético a uma outra dimensão humana em que ele se percebe indiferente ao tempo, às emoções e sentimentos.⁹⁷ Mais do que isso, um tom sombrio passa a imperar no texto: o abandono dos sonhos, olhar “dentro das almas”, os “itinerários de fantasmas insepultos”. A ideia de que aquilo que, inicialmente, apresentava-se como uma *excursão* por alguma paisagem tornou-se, na verdade, uma *incursão* lúgubre para dentro de si mesmo é reforçada nos versos finais, quando o tom mais leve que alimentava a descrição da natureza nas primeiras

⁹⁷ Observa-se que o verso “sem estar alegre nem triste” ecoa o poema “Motivo”, também publicado em *Viagem*.

estrofes é totalmente substituído pelo “silêncio grande e sozinho, / todo amassado com treva, / onde os nossos olhos giram / quando o ar da morte se eleva.” (idem, *ibidem*).

Nesse processo em que o próprio ambiente modifica-se com as angústias do sujeito, tudo em volta adquire um ar pesaroso, refletido na imagem do “silêncio grande e sozinho”, “amassado com treva”. Dessa maneira, se no início sugeria-se algum pulsar de vida, presente nos elementos naturais que compunham o espaço percorrido pelo eu poético – o “caminho cheiroso da madrugada” – ao final percebe-se que, na verdade, a trilha seguida era apenas a da dissolução, representada pelo “ar da morte” que substitui a primeira impressão e passa a tudo dominar.

Além de “Excursão”, outros dois poemas de *Viagem* ainda apareceram n’*O Diabo* naquele ano de 1939. Em julho, o jornal apresentou o poema “Retrato”, que se tornaria um dos mais emblemáticos do livro e de toda a sua obra poética. Porém, no semanário, o poema foi publicado com um interessante diferencial: uma quarta estrofe suprimida na versão definitiva do texto. Esse fato sugere que Cecília poderia ter enviado anteriormente aqueles poemas a algum amigo (talvez o próprio Diogo de Macedo) que se encarregou de sua publicação. Afinal, naquele mesmo mês, o livro *Viagem* seria lançado, em Portugal, com uma versão diferente do poema que integrava as páginas do jornal lisboeta. Diante disso, pode-se imaginar que a autora não possuía total controle de seus textos em circulação no país, pois, caso estivesse a par de sua participação n’*O Diabo*, teria, provavelmente, corrigido o erro e enviado o poema em sua versão definitiva.

De toda forma, é extremamente curioso (uma vez que os originais de suas obras e documentos que deixem conhecer seu processo criador são inacessíveis aos pesquisadores), observar que um dos poemas cecilianos mais famosos já possuiu um final diferente do consagrado questionamento: “Em que espelho ficou perdida / a minha face?” De fato, o texto apresentava-se no jornal da seguinte forma:

Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil:
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?

Em que mar se encontra afogada
toda a minha figura antiga.
- tão fundo, tão ermo, tão longe –
que não se atinge?
(MEIRELES, 1939, p. 5)

Como se observa pelo paralelismo, a estrofe daria continuidade à questão proposta no verso anterior, mas traria à tona um novo elemento: um mar abismal, responsável por ocultar e lançar às profundezas sua face perdida, tornando para sempre irrecuperável o que se define como sua “figura antiga”. Talvez porque tenha sido inserida abruptamente no poema, a imagem do mar realmente parece quebrar a harmonia do restante do texto, causando, sem dúvida, maior impacto a já cristalizada leitura que se encerra com a imagem do espelho. De toda a forma, o fato de “Retrato” ter sido publicado de forma diferenciada da que se conhece hoje também indica um constante trabalho de revisão e aperfeiçoamento empreendido pela poeta, responsáveis pela excelência literária alcançada em *Viagem*. Embora, à época, a autora não pudesse supor o impacto que tal poema alcançaria, atualmente é possível perceber que ele transmite muito da essência poética de Cecília: uma reflexão pungente acerca da voracidade do tempo que a tudo consome e transforma e a súbita percepção da própria efemeridade.

Seguindo a tendência de apresentar os poemas de Cecília de maneira intervalada (contemplando os meses de maio, julho e setembro), o semanário trouxe um novo texto da autora brasileira em seu número 258. Nomeado no jornal como “Cantiga”, o poema já havia sido publicado, em maio de 1938, no primeiro número da revista *Ocidente*⁹⁸. Tratado em livro como “Canção”, apresentava os seguintes versos iniciais: “Pus o meu sonho num navio / e o navio em cima do mar (...)”. Como se observa, o fato de já ter aparecido em outro periódico português no ano anterior, reforça a ideia de que a aparição de Cecília Meireles n’ *O Diabo* tinha como grande motivação, mais do que publicar textos inéditos, dar publicidade aos poemas de

⁹⁸ O referido poema foi abordado aqui na seção 2.3, que trata da revista *Ocidente*.

Viagem e reforçar a presença da autora em veículos literários, pois seus versos eram editados no semanário em meio ao lançamento de sua nova obra em Portugal.

Logo, é possível afirmar que a presença de Cecília nesse semanário, exemplifica o papel das revistas e, nesse caso, também dos jornais literários de se tornarem aquilo que Clara Rocha chama de “trampolim de lançamento”. Segundo ela, tais meios de comunicação lançavam escritores em seu sentido mais amplo: davam a conhecer, promoviam, atiravam ao público, tornavam público (cf. ROCHA, 1985, p. 34). Nesse sentido, iniciativas como a empreendida n’*O Diabo* mantinham o nome de Cecília, bem como seus poemas, em circulação, contribuindo para alavancar o êxito do lançamento de seu livro e constituindo-se como uma verdadeira ação de *marketing* em prol da escritora brasileira.

Enquanto a ligação cecilianiana a publicações como *O Diabo* motivava-se, acima de tudo, pela tentativa de atrair visibilidade e publicidade à autora, outras participações em periódicos lusitanos, como a que ocorreu na revista *Aventura*, configuravam-se simplesmente como tributos despretensiosos. Fundada em 1942 pelo escritor Ruy Cinatti, que atuou como seu diretor e editor, a revista, de publicação bimestral, manteve-se ativa até setembro 1944, totalizando cinco números. Contando com redatores como Jorge de Sena e José Blanc de Portugal, reuniu em seus números nomes muito familiares a Cecília como João de Castro Osório, Alberto de Serpa, Diogo de Macedo, Carlos Queiroz, Vitorino Nemésio e Adolfo Casais Monteiro. O próprio Ruy Cinatti afirmava, no texto de apresentação ao primeiro número da revista, o fato da publicação ser também um empreendimento afetivo, uma aproximação de personalidades em torno de um mesmo ideal: “Eis o que vamos tentar: um processo de integração espiritual comandado por uma grande esperança; uma ‘amitié’, como lhe chamava Peguy; uma cidadela fundamentada na AMIZADE.” (CINATTI, 1942, p. 4).

Portanto, embora surgisse na década de 40, em meio à afirmação duma literatura voltada para os problemas sociais, a revista assumia uma postura espiritualista, definindo-se da seguinte forma: “a orientação espiritual da revista está claramente definida pelo FACTO de sermos, em maioria, católicos” (idem, p. 1). Embora guiada pelo catolicismo, negava-se que a publicação possuísse um “caráter confessional”, optando-se por um tom mais neutro, em que se destacava o “sentido transcendente do cristianismo” pendente a uma “universalidade espiritual”. Nesse

contexto, a *Aventura* primava pela “integração espiritual” e daria uma espécie de continuidade ideológica aos *Cadernos de Poesia* (1940-1942), que Ruy Cinatti ajudara a fundar e que se caracterizavam por ser uma “publicação periódica [que defendia] a vocação ecuménica da Poesia e [admitia] eclecticamente a colaboração de artistas provenientes dos mais diversos quadrantes.” (ROCHA, 1985, p. 473).

Ecoando esse espírito conciliatório e inclusivo, já manifestado por seu diretor em projetos anteriores, a revista procurava valorizar a novidade e a tradição (nesse quesito, rendendo tributo a revistas como *Presença* e *Revista de Portugal*, bem como amparando-se nas ideias de T.S. Eliot). Para além disso, definia-se, assim como suas antecessoras, “acima de partidarismos” e aberta a contribuições de toda ordem, primando por um ecletismo que tomava como “objeto de admiração”, “todas as expressões de beleza, todas as formas do trabalho do homem” (CINATTI, 1942, p. 3). Buscando alcançar esse ecletismo, o periódico lançava-se, inclusive, à empreitada de tentar reunir autores e textos de opiniões, assuntos e técnicas diametralmente opostas, “aproximados, contudo, por um anseio de alma comum e superior à sua expressão.” (idem, p. 1). Assim, nesse misto de tradição e renovação, catolicismo e ecumenismo, equilíbrio e tensão, a revista procurava colocar em prática o conceito de união entre os ideais “AVENTURA e ORDEM”, espécie de lema que guiaria os movimentos da nova publicação.

Dessa forma, como se observa, a linha de atuação da revista apresentava convergência com ideais caros a Cecília Meireles e seguidos por publicações para as quais a autora contribuiu de maneira mais direta. Tal ponto, por si só, poderia motivar a aparição da poeta no periódico, mas, além disso, há também, na *Aventura*, como dito antes, o envolvimento de alguns de seus grandes amigos portugueses, o que facilitaria ainda mais sua participação. Por isso, em seu segundo número, lançado em agosto de 1942, publicou-se o poema ceciliano “Explicação”, que seria incluído naquele mesmo ano em *Vaga Música*. A exemplo do que ocorreria com uma série de outros poemas encontrados nessa obra⁹⁹, o texto trazia uma dedicatória a um amigo português, nesse caso, Alberto de Serpa. Editado na revista com a referência “Rio, 1939”, provavelmente ainda era inédito à época e, como se pode deduzir, através das correspondências enviadas por Cecília a Serpa e da

⁹⁹ *Vaga Música* registra um grande número de poemas dedicados a portugueses como Diogo de Macedo, João de Castro Osório, José Osório, Afonso Duarte, Vieira da Silva, Carlos Queiroz e Fernanda de Castro.

organização da revista, tudo leva a crer que foi o próprio poeta português quem se responsabilizou pela publicação do texto.

Isso se comprova ao se rastrear a origem do poema, descrita em carta datada de março de 1939, em que Cecília registrava o seguinte agradecimento: “Fiquei contentíssima com o poeminha que me ofereceu. Gostaria que, todas as vezes que pensar com ternura em meus amigos, eles tivessem um aviso ao longe: pela doçura das coisas que as cercasse.”¹⁰⁰ O agradecimento referia-se ao poema “Interferência”, publicado por Serpa naquele ano, no livro *A vida é o dia de hoje*, e dedicado a Cecília Meireles:

Quem veio bater à minha porta? Quem?
Quem me fez abrir a janela e a noite morta?

O caminho estava deserto e o seu silêncio tinha horas.
Vento? Esta noite tem a paz e o sossego da morte.
Só eu e as estrelas sentíamos a solidão fantástica...

Nos ouvidos e na ansiedade guardei o rumor que chamou,
As minhas mãos tiveram a carícia doutras mãos perdidas
E uma companhia invisível acendeu uma luz na minha alma...

Alguém terá pensado em mim, longe?
(SERPA, 1939, p. 27)

Limitado pela distância que se interpunha, o poeta ressaltava essa espécie de conexão espiritual estabelecida com a amiga ausente, o que assegurava que o pensamento manifestado ao longe, o fato de ser lembrado por alguém, concretizasse-se em uma companhia que trazia conforto, transformando-se no afago de uma “presença” que diminuía a solidão.

Na tentativa de retribuir esse gesto de carinho e o tributo poético, Cecília afirmava na mesma carta: “Mando-lhe hoje um poeminha cuja importância toda está na dedicatória.” Tratava-se justamente de “Explicação”, publicado em *Aventura* seguido por dois outros poemas do próprio Serpa, que, nesse caso, parece ter se aproveitado de sua participação na revista para inserir o poema ceciliano dedicado a ele mesmo. Todavia, aos olhos dos leitores, a edição conjunta de tais textos poderia

¹⁰⁰ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 25 de março de 1939, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

sugerir também uma tentativa de conexão e diálogo entre os autores publicados, a efetivação da relação de *amitié* proposta desde o início pelo periódico.

O singelo poema, estruturado em quatro estrofes, diferentemente do poema de Alberto de Serpa para Cecília, acaba não estabelecendo uma referência clara à relação de amizade, distância ou saudade mantida com o autor português. Caracterizando-se mais pela universalidade da reflexão, ele procura, como seu título antecipa, revelar um pouco da cosmovisão da poeta:

O pensamento é triste; o amor, insuficiente;
e eu quero sempre mais do que vem nos milagres.
Deixo que a terra me sustente:
guardo o resto para mais tarde.

Deus não fala comigo - e eu sei que me conhece.
A antigos ventos dei as lágrimas que tinha.
A estrela sobe, a estrela desce...
- espero a minha própria vinda.

(Navego pela memória
sem margens.

Alguém conta a minha história
E alguém mata os personagens.)
(MEIRELES, 2001, p. 406).

Já de partida, o verso inicial causa impacto ao contrapor duas esferas antagônicas e altamente significativas da vida humana: o pensar e o sentir. Insatisfeito com o que a vida lhe oferece nesses dois campos, o eu poético confirma sua frustração ao admitir uma expectativa grandiosa de almejar “sempre mais do que vem nos milagres”. Ao mesmo tempo, revela-se certa resignação no verso “deixo que a terra me sustente”, como se houvesse o desejo de se poupar para algo maior do que a mezinha vida ao redor.

Além do descontentamento, há um tom magoado e ressentido ao se evidenciar uma imperante sensação de abandono, inclusive da parte de Deus. O vento, elemento presente em vários poemas da autora, aqui é invocado como símbolo do passado e de antigas dores. Igualmente, a estrela, que segundo Lina Tâmega Del Peloso, é “uma imagem insistentemente repetida no livro *Vaga Música*”, e se impõe tão fortemente, que chega a ser cogitada como “uma das raízes geradoras de sua poesia” (DEL PELOSO, 1970, p. 63), representa, nesse contexto,

a volatilidade da existência e do próprio sujeito que se vê numa posição de mero espectador dos fatos.

E assim, a “explicação”, nas estrofes finais, ganha um teor confessional, marcado pelo surgimento dos parênteses, os quais denotam uma aproximação ainda mais íntima entre poeta e leitor. A bela imagem de “navegar pela memória / sem margens”, ao mesmo tempo em que oferece uma esperança e um consolo, tratando a memória como uma fonte inesgotável, livre de barreiras e controlada apenas pelo sujeito, somente antecipa a derradeira constatação de se estar à mercê do destino. A impressão de falta de domínio sobre sua própria existência, já insinuada em outros versos, se intensifica ao máximo na analogia final. Ao atribuir à própria história um outro narrador (marcado pelo pronome indefinido e reforçado pela repetição desse), confere-se a ele a possibilidade de atuar, inclusive, sobre a vida e morte, ficando o eu poético, mais uma vez, com a sensação de ser destituído de seu poder de decisão e ação.

A relação entre Cecília Meireles e Alberto de Serpa foi marcada por uma proximidade que abarcava tanto a dimensão pessoal, quanto a literária. Por isso, como se viu anteriormente (seção 2.2), as cartas de Cecília para o autor português não deixaram de abordar as experiências e desafios no campo literário, como, por exemplo, a confusão com a Academia Brasileira de Letras. Além do que se detalha em cartas e relatos, a materialização mais natural dessa cumplicidade, advinda da mesma devoção às letras, se encontra justamente nesse diálogo registrado em versos e dedicatórias, nessa troca de homenagens eternizada através da poesia, e exemplificada pela publicação na *Aventura*. Logo, os poemas anteriores também se configuram como pequenas narrativas dessa história de amizade que uniu Cecília Meireles e os portugueses. Nesse sentido, a ligação entre a poeta brasileira e Alberto de Serpa ganhou um novo desdobramento, alguns anos após a revista, quando o autor lusitano compôs o poema “Aviso a Cecília Meireles”, que veio a integrar seu livro “Almanaque de lembranças luso-brasileiro”, de 1954.

Usando como mote o trecho de uma entrevista que a brasileira concedeu ao Diário de Lisboa, em outubro de 1951, Serpa criou versos (pouco conhecidos no Brasil) que discorrem sobre a essência da proximidade de Cecília com Portugal, ao mesmo tempo em que usa um tom leve e bem-humorado para tratar do tema. Portanto, em um capítulo dedicado a abordar a presença da poeta brasileira em

Portugal através de periódicos e do emaranhando complexo de relações pessoais e literárias que envolveram tais participações, parece adequado que o encerramento se dê através de um poema como esse. Afinal, ele sintetiza, ao menos em parte, a verdadeira familiaridade que se estabeleceu entre Cecília e os lusitanos e que ajudou a construir a sua história literária nesse país.

Conforme apontado, o poema reproduz como epígrafe o fragmento da entrevista ceciliana que o baseia: "...sou descendente de açorianos e, como me falaram num galeão cheio de ouro, afundado na Graciosa, quero lá ir e ver essas riquezas maravilhosas da antiga Atlântida." Proferida em razão da passagem de Cecília por Lisboa, seguindo para os Açores, a entrevista¹⁰¹ reproduz a resposta da autora ao ser indagada sobre as razões que a levavam a visitar a ilha. A brincadeira em torno do galeão recheado de moedas fora assunto de cartas trocadas entre a brasileira e Armando Côrtes-Rodrigues. Segundo a autora, o tesouro encontrado no galeão seria empregado na fundação do "Reino da Poesia".¹⁰² Após a epígrafe, seguem-se, então, as seis estrofes que compõem o poema:

Cecília Meireles, Cecília Meireles,
- não tendes receios do fundo do mar?
Há peixes terríveis. Cuidado com eles,
que são bem capazes de vos devorar!

Cautela, Cecília! Temos mais razões.
Dai por terra firme os mais dos vossos passos.
Por aqueles fundos, pode haver tritões.
Não falam, - coitados! -, mas têm olhos, braços.

Por aqueles fundos, pode haver sereias.
Dai os vossos passos onde tenhais pé.
Não são bem mulheres, mas quase: são meias.
E, mesmo metade, sabemos o que é...

Anémonas, hidras, esponjas, corais,
- eu bem sei, Amiga, como há-de ser belo... -,
podem ter as nossas paixões humanas,
e sentir inveja do vosso cabelo.

E o galeão vago de que sois escrava?
Coragem Cecília, para entrardes lá?
Aquela água pura, ali, - lava que leva... - ,

¹⁰¹ Concedida ao Diário de Lisboa, em 15 de outubro de 1951.

¹⁰² Em carta datada de julho de 1951, Cecília escreve a Côrtes-Rodrigues fazendo menção ao assunto: "Imagine V. eu, EU, EU, o calafate João Manuel a entrar pela ilha a dentro, levando pela mão como um comboio o Diogo mais a Eva (...) mais alguns que queiram assistir ao desenganho do nosso galeão e à fundação do Reino da Poesia." (MEIRELES, 1998, p. 202)

que branco nos ossos dos mortos porá!

Sede vagarosa, - vagarosa e cauta!
Mesmo em terra nossa, - que fados! Que fados!
Deixai esses sonhos, continuai nauta
nas ondas serenas dos versos sonhados

Dirigindo-se, no primeiro verso, a Cecília Meireles e enfatizando esse vocativo em tom de um repreendimento quase infantil, o poeta tece o questionamento central que arraiga todo o poema: “não tendes receios do fundo do mar?” A pergunta, dirigida à autora brasileira que talvez mais tenha cantado esse elemento, procura servir como ponto de partida para uma série de divertidos alertas, ou seja, os avisos a respeito dos perigos escondidos nas profundezas oceânicas e que, Cecília, com seu espírito desbravador, não perceberia. Dessa forma, habitantes das águas, antes vistos como inofensivos, como peixes e tritões, são reconfigurados e passam a oferecer razões para que se evite o mar e se mantenham os pés em terra firme. Em tom jocoso, outras figuras como as sereias representariam risco por ainda serem geniosas mulheres (ainda que pela metade), enquanto anêmonas e corais, alimentados por sentimentos humanos, poderiam sentir inveja da poeta e lhe causar algum mal. Em meio a tantas advertências, o poeta português tenta mostrar que compreende a fascinação ceciliana (eu bem sei, Amiga, como há-de ser belo...), mas a complacência é substituída pelo alerta.

Retomando o elemento motivador de toda essa ânsia de aventura, o galeão, Serpa sugere que o desejo de o descobrir teria escravizado Cecília e, novamente dirige-se a ela: “Coragem Cecília, para entrardes lá?” A presença dessa constante interlocução concede ao texto um tom ainda mais íntimo, uma conversa entre amigos na qual um deles assume o papel de prevenir o outro. Traçando um movimento em que se parte de um mar generalizado, amplo e profundo, para se chegar à “água pura”, assiste-se à personalização desse elemento em uma clara referência aos Açores: “lava que leva...”, remetendo à ilha vulcânica e seus efeitos sentidos, inclusive, pelos mortos. Diante de algo tão misterioso e devastador, resta ao poeta português, mais uma vez, aconselhar cautela, pois mesmo em terras tão sentimentais e próximas ainda existiriam armadilhas, peças pregadas pelo destino, como se percebe pela menção expressiva aos “fados”. Portanto, na opinião de Serpa, mais valia deixar de lado os “sonhos fantasiados”, como o do galeão, perigosos e irrealizáveis, e voltar-se para o “sonho poetizado”. Esse sim premiava

seus navegantes com “ondas serenas”, salvaguardando dos perigos e concedendo liberdade irrestrita para seguir por onde se desejasse, além de desembocar, ao final, na própria materialidade do poema escrito.

Cecília receberia seu “Aviso” e se referiria a ele, em carta datada de março de 1952, após o retorno dos Açores:

Gostei muito do seu poema, que não merecia. O galeão lá ficou. O Côrtes-Rodrigues seduzia-me com o escafandro de pau, com barras de ouro deitadinhas lá no fundo, à espera de um pirata valente. Eu pensei que era uma bela aventura, para uma pobre quase-açoreana meter-me pelo mar adentro e restituir à sua limpidez o brio ancestral...etc. Nem escafandro, nem galeão, talvez nem barras nem, sobretudo, valentia para a empresa. Deve ter sido isso que prejudicou o resto. Acharam-me com pouca força para a proeza e esconderam o escafandro... Mas pense lá, se houvesse mesmo ouro, e se o recolhêssemos, e se pudéssemos fundar o tal Reino da Poesia (sem pagar impostos, claro), e se pudéssemos ficar ali no meio do oceano!¹⁰³

É curioso notar, tanto nas cartas de Cecília como no próprio poema de Alberto de Serpa, como a relação entre a escritora e Portugal e, nesse caso específico, a passagem pelos Açores, é tratada de forma lúdica, em um tom onírico em que a literatura mescla-se à fantasia, à lenda, à atração pelo mar e à própria história pessoal, aspectos que se confundem e também se cruzam ao longo de tantos versos e depoimentos de Cecília sobre Portugal. A experiência mítica e mágica que envolvia sua passagem pela ilha ancestral, simbolizada no galeão e no que ele ofereceria, exemplifica o quanto a autora sentia-se ligada ao país e dá uma pequena dimensão dessa cumplicidade que se estabeleceu entre ela e os lusitanos. Portanto, a associação de seu nome a determinadas revistas e jornais envolveu mais aspectos do que à primeira vista se poderia sugerir. Prova disso é que, por trás da participação ceciliana em *Aventura*, restringindo-se a essa publicação, esconde-se a relação pessoal e poética com Alberto de Serpa, amizade que trouxe à tona, até onde se pode observar, três poemas e a publicação em uma revista literária, motivada, em grande parte, por razões pessoais que visavam à divulgação de Cecília e, por que não, da própria amizade existente entre os dois.

¹⁰³ Carta de Cecília Meireles a Alberto de Serpa, datada de 04 de março de 1952, pertencente ao espólio do poeta na Biblioteca Municipal do Porto.

Assim, como evidenciado, o poema “Explicação”, por exemplo, é apenas a ponta de um novelo que, uma vez desfiado, desdobra-se e dá origem a novas e curiosas tramas. Nesse sentido, pode-se afirmar que rastrear a história da presença de Cecília Meireles em periódicos portugueses é também rastrear aspectos da trajetória literária e pessoal da autora em Portugal, e, mais além, compreender as urdiduras que lançam luz às relações tecidas entre a poeta e seu próprio país.

3. POETAS NOVOS DE PORTUGAL

Nas primeiras décadas do século XX, as relações luso-brasileiras ainda sofriam os influxos de um afastamento histórico, pois a independência política alcançada há tempos também trouxera consigo o anseio de uma independência econômica e cultural, que levava, por um lado, a uma crescente valorização de tudo que fosse brasileiro, e, por outro, a uma depreciação velada ou explícita do que remetesse a Portugal. Nesse cenário ainda pouco amistoso, as décadas de 1910 e 1920 trouxeram consigo algumas iniciativas e tentativas de aproximação relevantes, como a fundação da cadeira de estudos brasileiros na Universidade de Lisboa; o surgimento de revistas luso-brasileiras como *Atlântida* (1915); a participação do presidente português, António José de Almeida, nas comemorações do centenário da independência no Brasil. Ainda assim, nesse período, conforme pontua Arnaldo Saraiva, “portugueses e brasileiros agravam a sua ignorância mútua, acentuam as suas diferenças, multiplicam as suas suspeições, manifestam mutuamente as suas suscetibilidades.” (SARAIVA, 2004, p. 256).

Ressentindo-se dessa atmosfera, as artes brasileiras e, em especial, a literatura, também se viam sob a injunção de manter um distanciamento de Portugal e afastar possíveis influências, ideia que adquiriu ainda mais fôlego com o modernismo brasileiro (e seu ideário nacionalista subjacente), levando críticos como Antonio Candido a afirmar que o movimento “[desconhecia] Portugal, pura e simplesmente” (CANDIDO, 2000, p. 103). Embora as conexões entre os dois países, em especial no âmbito literário modernista, já não sejam vistas apenas como excludentes e opostas¹⁰⁴, fato é que obstáculos para a divulgação de autores brasileiros em Portugal e, em especial, de autores portugueses no Brasil subsistiram antes e após a Semana de 22. Dessa maneira, a partir da década de 30, revistas literárias portuguesas passaram a abrigar com mais regularidade escritores brasileiros (como constatado no capítulo anterior em relação a Cecília) e nomes como Jorge Amado, Jorge de Lima, Érico Veríssimo tornaram-se mais conhecidos em terras lusas, colaborando para a difusão dessa literatura. No Brasil, por sua vez, ainda prevalecia um desconhecimento quanto à produção literária contemporânea

¹⁰⁴ Essa visão de um distanciamento absoluto é colocada em xeque, por exemplo, na obra de Arnaldo Saraiva, *Modernismo brasileiro e modernismo português: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. São Paulo: UNICAMP, 2004.

portuguesa. Prova disso é, por exemplo, o desabafo de José Osório de Oliveira, um dos grandes impulsionadores das relações literárias¹⁰⁵ entre os dois países, que lamentava, em artigo publicado já nos anos 40, o desconhecimento brasileiro da literatura portuguesa: “de uma maneira geral, o vosso conhecimento da literatura portuguesa é mais do que incompleto, insuficientíssimo.” (OLIVEIRA *apud* CRISTOVÃO, 2008, p. 106). A declaração de Osório assemelha-se muito ao que afirmou Ronald de Carvalho ainda em 1920, ao constatar que “pondo de lado alguns escritores de maior renome, ignoramos tudo quanto se passa no mundo das letras em Portugal.” (CARVALHO *apud* SARAIVA, 2004, p. 522). Logo, é possível observar que, num intervalo de vinte anos, o intercâmbio cultural luso-brasileiro sofreu poucas alterações, prevalecendo uma divulgação escassa de autores e obras e a ausência de um diálogo mais efetivo entre as duas literaturas.

É nesse contexto que se insere a obra *Poetas novos de Portugal*, antologia organizada e prefaciada por Cecília Meireles, e publicada no ano de 1944, pela editora Dois Mundos, dirigida pelo português Jaime Cortesão, então exilado no Brasil. Reunindo um total de 36 escritores, a obra apresentava duas seções que correspondiam aos dois grupos em que os autores foram divididos: o primeiro foi designado como “Camilo Pessanha e o grupo de Orpheu”, incluindo nomes como o próprio Camilo Pessanha, além de Afonso Duarte, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa (e três de seus heterônimos: Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos) e Armando Côrtes-Rodrigues, entre outros. O segundo grupo, denominado “Da *Presença* aos poetas mais novos”, abarcou autores como José Régio, Vitorino Nemésio, Alberto de Serpa, Adolfo Casais Monteiro, Fernando Namora e Jorge de Sena. Todavia, observa-se que, inicialmente, Cecília imaginara outra organização para a antologia. Em carta a Jaime Cortesão, escrita em outubro de 1943, após a análise da primeira prova do livro, a poeta inquiriu o editor se não haviam sido mandadas ou estavam perdidas “umas folhas que separavam em três partes o material poético.” E prosseguiu explicando: “A primeira aqui está, com as provas, e refere-se ao grupo de ‘Orpheu’. Creio que a segunda deveria referir-se ao

¹⁰⁵ É de autoria de Osório, por exemplo, a obra *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1939, em Portugal, definida pelo crítico Fernando Cristovão como “a primeira história portuguesa da literatura irmã” (cf. CRISTOVÃO, 2008, p. 100)

grupo de 'Presença', e a terceira aos poetas novíssimos.¹⁰⁶ Logo, ao que tudo indica, os autores mais recentes de então, caso, por exemplo, de Manuel Fonseca, Ruy Cinatti, Natércia Freire e Tomaz Kim¹⁰⁷, seriam agrupados pela autora em um terceiro grupo, ideia que acabou sofrendo alterações na edição final do livro.

Constituindo-se como uma seleção pessoal da autora, a obra também se apresenta como um registro da evolução da literatura lusa, fornecendo indícios de como Cecília percebia o panorama literário português ao qual se conectara por diferentes vias. A antologia tornou-se uma importantíssima fonte de divulgação da poesia portuguesa no Brasil, e mesmo em Portugal, onde também circulou e contribuiu para que os próprios portugueses descobrissem o que se produzia em seu país, em termos literários. Esse atributo é confirmado, por exemplo, por críticos como Eduardo Lourenço que, em entrevista a Leila V.B. Gouvêa asseverou: “a antologia foi a primeira consagração, com um olhar de fora, da poesia modernista portuguesa, e por meio dela tomei conhecimento também da poesia de Pessoa, que naquela época ainda era quase desconhecido mesmo em Portugal” (LOURENÇO *apud* GOUVÊA, 2001, p. 22). No Brasil, igualmente relevante é afirmação de Antonio Candido de que a obra teria compensado um hiato, “um valo de ignorância” sobre a literatura do modernismo português. (CANDIDO *apud* DAL FARRA, 2013, p. 18) Dessa maneira, há de se discordar de asserções como a de Arnaldo Saraiva que define da seguinte forma a contribuição de Cecília Meireles para a efetivação de um diálogo modernista com Portugal:

Se no período de militância modernista houve brasileiros sistematicamente hostis ou indiferentes à cultura e à literatura portuguesa, também os houve sistematicamente favoráveis; pensemos por exemplo em Ronald de Carvalho, em Manuel Bandeira, em Gilberto Freyre, para não falarmos em *autores menos interventivos* como Jorge de Lima ou Cecília Meireles. (SARAIVA, 2004, p. 258, *grifos nossos*)

Embora tome como referência temporal o “período de militância modernista” e a antologia ceciliana só apareça em 1944, a ideia de que Cecília tenha sido pouco interventiva não encontra sustentação quando se pensa no intercâmbio literário e

¹⁰⁶ Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 15 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

¹⁰⁷ Ao lado de Tomaz Kim, outro escritor africano figuraria na seleção: Augusto dos Santos Abranches. O primeiro era angolano e o segundo moçambicano. Todavia, Cecília apenas os agrupa como escritores portugueses.

cultural que ela procurou estabelecer entre Brasil e Portugal desde o final da década de 20, pautado por conferências¹⁰⁸, estudos a respeito do folclore luso-brasileiro, inúmeras publicações e, finalmente, a obra *Poetas Novos de Portugal*. De fato, pode-se dizer que a autora tenha sido uma das personalidades do modernismo brasileiro que mais evocou culturalmente Portugal, atuando para que houvesse, principalmente através da literatura, um reconhecimento das potencialidades de aproximação entre as duas nações.

Prova do envolvimento ceciliano com a literatura portuguesa é o fato de que no seu prefácio à antologia, encontra-se, como afirma Edson Nery da Fonseca, na obra *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*, “a primeira exegese da obra pessoana publicada no Brasil”, ou seja, “o primeiro texto crítico brasileiro sobre Fernando Pessoa” (FONSECA, 1985, p. 8). Isso porque, além de já conhecer a poesia de Pessoa publicada em revistas literárias como *Presença*, à qual tinha acesso, a autora provavelmente foi uma das primeiras personalidades brasileiras a ter contato com aquela que seria uma das obras mais emblemáticas do autor: *Mensagem*. O livro teria chegado às mãos de Cecília ainda em 1934, recém-lançado, como um gesto simbólico de Fernando Pessoa por ter faltado a um encontro combinado com Cecília no Chiado, durante a passagem da escritora por Lisboa. Conforme as informações transmitidas anos depois pelo segundo marido de Cecília a respeito da ocasião, o poeta português não teria comparecido porque “o horóscopo que havia feito de manhã dizia que os dois não eram para se encontrar.” (apud SARAIVA, 2004, p. 188). O fato teria frustrado Cecília profundamente, mas ao mesmo tempo, concedeu a ela a oportunidade única de ler *Mensagem* antes de qualquer outro escritor brasileiro. Dessa forma, o texto ceciliano a respeito de Pessoa, bem como os poemas selecionados (tanto do ortônimo quanto dos heterônimos), teria alterado completamente o contexto de recepção à obra de Fernando Pessoa no Brasil. Segundo Maria Lúcia Dal Farra, a antologia ceciliana, seguida da chegada dos primeiros livros pessoanos ao país, deu início a uma singular onda de admiração e interesse, por parte dos leitores brasileiros. (cf. DAL FARRA, 2013, p. 19)

¹⁰⁸ Como as que proferiu a respeito da educação, da literatura e da cultura brasileira em Portugal; e no Brasil, as ainda inéditas, em que se dedicou a falar de autores portugueses como Camões, Antero de Quental, Júlio Dinis, Aquilino Ribeiro, Eça de Queiroz (cf. AZEVEDO FILHO In GOUVÊA, 2007, p. 273).

Assim, é incontestável a importância que *Poeta Novos de Portugal* adquiriu em sua época e como ainda hoje se trata de uma seleção que serve de referência para a composição de novas antologias.¹⁰⁹ O intelectual Jaime Cortesão, idealizador da obra, colaborou com movimentos como a Renascença Portuguesa e foi atuante em publicações como a revista *A Águia* e *Seara Nova*. Médico, escritor e historiador, perseguido politicamente em Portugal, acabou deixando o país e erradicando-se na França, de onde partiu para o Brasil nos anos 40, em virtude da invasão nazista. Após instalar-se no Brasil e assumir algumas funções como a de professor universitário, Cortesão deu início à coleção “Clássicos e Contemporâneos”, que tinha como principal objetivo a tarefa de editar obras clássicas da literatura portuguesa, difundindo-as no país, aliadas a apresentações, comentários e seleção de autores portugueses e brasileiros de renome à época. O primeiro número, por exemplo, trouxe a *Carta de Pero Vaz de Caminha* comentada pelo próprio Cortesão, ao que se seguiram volumes como *Sonetos Completos e Poemas Escolhidos* de Antero de Quental, com seleção e prefácio de Manuel Bandeira e *As Farpas*, de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, com prefácio de Gilberto Freyre (cf. CORTESÃO, 1943, p. IV). A pretensão era, conforme anunciada pelo próprio Cortesão, a de se apresentar naquela série de livros “todas as épocas, escolas e valores representativos da história da cultura portuguesa, sob a espécie literária amplamente considerada, e nas suas relações com o Brasil” (idem, p. III)

Uma vez iniciada a coleção, no que tange à escolha de Cecília Meireles para organizar a obra poética, é possível inferir que o nome de Cecília fosse familiar a Jaime Cortesão desde os tempos da revista *A Águia*, ilustrada por Fernando Correia Dias, primeiro marido da autora. Além disso, o prestígio de que a escritora gozava em Portugal, e também no Brasil, e sua familiaridade com a produção literária portuguesa, tornavam-na uma boa escolha para levar a cabo o projeto. Ao que tudo indica, em meados de agosto de 1943, a poeta já tinha o livro concluído e apenas realizava ajustes e a revisão da obra, como atesta carta enviada a Cortesão nessa época:

¹⁰⁹ Ana Maria Domingues de Oliveira exemplifica essa importância ao destacar que uma *Antologia da Poesia Portuguesa Contemporânea*, publicada em 1999, trazia o depoimento dos autores de que tomavam como ponto de partida a obra organizada por Cecília. (cf. OLIVEIRA, 2012, p. 17)

Dr. Jaime Cortesão: estando eu ausente, uma das minhas filhas entregou o prefácio a Antologia ao portador que o veio buscar. Acontece, porém, que ao preparar a conferência, relendo aquele prefácio, notei que havia pequenos reparos a fazer-lhe. Assim, se ele ainda está em seu poder, gostaria que me o devolvesse, por umas horas, para corrigi-lo (até quando nos corrigiremos, pobres de nós?!). Senão, seria grande fineza – que muito agradecerei – mandar-me depois de composta, - naquele trágico momento que se chama “revisão”.¹¹⁰

Atendendo ao pedido ceciliano, o prefácio foi devolvido e novamente remetido, após as correções, já no final de agosto: “Envio-lhe afim o prefácio, feitos uns pequenos reparos. Aliás, o prefácio pouco importa: - importam os poemas que, esses sim, eu gostaria de ver compreendidos e amados.”¹¹¹ Embora minimize a relevância de seu texto, observa-se que ele é de suma importância para uma melhor compreensão dos critérios de seleção e organização do livro. Através do prefácio é possível, por exemplo, observar um detalhamento do que Cecília entendia como a “nova poesia portuguesa”, definição que fundamenta a composição da obra e que é apresentada já de início:

Não se encontram no índice desta antologia alguns grandes nomes da poesia portuguesa contemporânea. Simplesmente porque esta não é, na verdade, uma antologia de “poetas contemporâneos”, mas apenas de “poetas novos.” (...) Pelos nomes incluídos, ver-se-á que são considerados “novos” ou seus precursores muitos poetas já não contemporâneos. Isso explicará, por outro lado, como vários e bons poetas contemporâneos possam ter deixado de ser considerados “novos”. (MEIRELES, 1944, pp. 17-18)

Observa-se que essa distinção entre “novos” e “contemporâneos” permitia à autora uma espécie de “recurso temporal”, que justificava a inclusão de, por exemplo, um poeta como Camilo Pessanha em sua antologia. Sem se prender a aspectos cronológicos ou a um percurso diacrônico da literatura, Cecília sentia-se desobrigada de se deter apenas em escritores contemporâneos, ampliando o leque de possibilidades do livro e permitindo-se uma liberdade de escolha que não se pautava apenas pelo critério de atualidade como, à primeira vista, o título da obra poderia sugerir.

¹¹⁰ Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, sem data, mas possivelmente escrita no início de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

¹¹¹ Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 24 de agosto de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

Mais do que a questão da contemporaneidade, interessava à escritora deter-se nos poetas portugueses que haviam proposto, a seu tempo, inovações estéticas e temáticas que teriam rompido com um segmento literário já cristalizado, introduzindo novas formas de expressão. A percepção de que, em determinado ponto da história, havia a necessidade de que os autores interrompessem o ciclo da tradição literária imperante vem acompanhada de uma clareza de que esse fenômeno natural apenas propunha uma eterna sucessão entre o novo e o antigo:

Quando uma literatura – e assim também as outras artes – continuam um passado já vivido, é mais facilmente apreciada, pois obedece a fórmulas sem mistério, e pode ser compreendida sem sobressaltos nem dificuldades. Ao apreciar-se, porém, uma literatura assim, não se deve perder de vista o que lhe terá custado a transição de um estado anterior, quando foi, também, considerada “nova”, e antes que suas fórmulas tivessem sido suficientemente discutidas, combatidas, negadas, até chegarem a prevalecer, tornando-se, então familiares, cômodas, naturais. (idem, pp. 18-19)

Como uma espécie de *Ouroboros*, a autora destacava a tendência da literatura ao “eterno retorno”, aproximando-se da ideia de que a inovação se sobrepõe à tradição, mas logo torna-se, ela própria, também uma tradição, dando sequência a um movimento circular incessante. Nessa contínua alternância, segundo aponta Cecília, aqueles que permaneciam apenas na esfera do já feito tornavam-se mais “palatáveis” aos leitores, enquanto a nova literatura assumiria “aspectos ininteligíveis para o público, hesitante em reconhecê-la e aceitá-la, duvidoso do que lhe está sendo oferecido, desconfiado das intenções, da seriedade ou da saúde do artista.” (idem, p. 19). Tal situação se agravaria ainda mais quando o precursor também era um antecipador, pois esse, segundo a poeta, excederia “os mais avançados do seu tempo”, caracterizando-se como aquele que ousava “dizer que já está vendo o que nós não avistamos ainda”, e contra quem o público se voltaria “possuído de certa cólera”. (idem, pp. 19-20). Porém, se como nota Antoine Compagnon, “cada obra é única, cada indivíduo reage a ela em função de sua personalidade incomparável” (COMPAGNON, p. 226), fatores como o afastamento temporal, que permitiam um novo olhar sobre o autor, ainda poderiam suplantar um julgamento precipitado. Assim, o estranhamento e a rejeição inicial não seriam uma condenação definitiva, já que, em alguns casos, cederiam espaço à posterior

consagração, ideia sintetizada por Cecília na máxima: “o público passa, e os poetas ficam.” (MEIRELES, 1944, p. 20).

Assumindo um tom didático quanto à abertura ao novo e à aceitação de posturas literárias vanguardistas, a poeta se lançava ao desafio de preparar o espírito dos leitores brasileiros para, por exemplo, um poeta como Fernando Pessoa. Revelado como “o caso mais extraordinário das letras portuguesas”, Cecília tentou explicar aos leitores, entre outros pontos, o que seria o processo de heteronímia, trazendo fragmentos de cartas a João Gaspar Simões e Adolfo Casais Monteiro, e sintetizando o processo com a definição de que Pessoa era alguém que “não se limitou a viver sua personalidade [e] desdobrou-se em outras diferentes mais igualmente poderosas, realizando assim a obra de quatro poetas que fossem igualmente geniais.” (idem, p. 38). Além de familiarizar seu público ao complexo processo criador de Fernando Pessoa, facilitando o entendimento e a aceitação, Cecília Meireles procurou oferecer uma dimensão das linhas mestras seguidas pela nova poesia portuguesa e que acabariam norteando a leitura dos poetas selecionados.

Nesse contexto, a autora verificou que uma característica presente nos poetas novos era a falta de rigidez quanto aos aspectos formais do poema, havendo uma liberdade que tornava “o poder de expressão” mais significativo que a “beleza da forma”, o que seria, segundo Cecília, uma herança de António Nobre, com o ensinamento do “abandono do ritual métrico.” (cf. idem, pp. 20-21). Outra das principais características da poesia selecionada residia na “preocupação interior”, na “infatigável inquietação de pensar os sentimentos, o mundo, o homem, Deus.” (idem, p. 20). Para ela, de fato, “a busca interior, a liberdade de exprimi-la nos termos que pareçam mais necessários ao discurso poético [era] uma das virtudes mais evidentes da nova poesia portuguesa.” (idem, p. 22). Como se trata de um conceito amplo e abrangente, muito próximo da própria essência lírica do texto poético, é possível perceber que os poetas de todas as épocas e estilos literários apresentavam, em alguma medida, essa “preocupação interior”. Entretanto, Cecília procurou particularizar essa tendência comum à poesia, enfatizando que, no caso dos novos autores portugueses, observava-se um movimento em que a singularização dessa procura íntima dava origem a estilos únicos e poemas

absolutamente individualizados, em que a tônica recaía no desejo do poeta de, verdadeiramente, encontrar a *sua* forma de expressão:

cada poeta possui maneira tão própria de sentir, pensar e de dizer que suas composições são inconfundíveis: nada têm de comum a não ser a disposição do poeta em realizá-las com uma consciência de sinceridade que às vezes assume feição de depoimento humano, voluntariamente obrigatório e indispensável. (idem, p. 22)

Constata-se que a ideia exposta pela poeta brasileira ecoava percepções propagadas pelos próprios portugueses a respeito de sua poesia, como a tese do presencista José Régio de que os dois principais atributos de qualquer criação artística seriam sempre a “originalidade” e a “sinceridade”. Cecília aproximava-se desse conceito ao também atribuir destaque à individualidade do artista e à possibilidade de que esse imprimisse em sua obra traços inconfundíveis de originalidade, personalidade e estilo, beirando, segundo ela, o “depoimento humano”, ou aquilo que Régio teria denominado como “literatura viva”.

Se a busca interior era a faceta mais ampla entre os autores elencados, Cecília foi, ao longo do prefácio, chamando a atenção para outros pontos de convergência mais específicos entre os textos ali reunidos, destacando-se, por exemplo, o conflito entre o “eu” e o “outro” (segundo ela, podendo estender-se também a uma terceira via – o “Outro”). Presença constante na poesia de Mário de Sá-Carneiro, para a brasileira, esse embate apareceria sob diferentes modalidades nas gerações seguintes, “perturbando-as até hoje, atraindo-as para a sua captura, neste mundo e num extramundo que se tornaria paragem familiar à nova poesia de Portugal.” (idem, pp. 37-38). Versos expressivos nesse tocante seriam os de Sá-Carneiro, ao afirmar: “Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar / Em miragens de falsos horizontes - / Um outro que eu não posso acorrentar...” (SÁ-CARNEIRO, 1944, p. 78)¹¹², mas além dele, outros poetas, como Armando Côrtes-Rodrigues, comporiam versos em que essa temática se faria presente: “O meu Ser é Não-Ser em Outro-Ser.” (CÔRTEZ-RODRIGUES, 1994, p. 89). Observa-se que esse confronto conduz, muitas vezes, a uma verdadeira dispersão, uma fragmentação do indivíduo que não se reconhece mais

¹¹² Todas as citações dos poemas selecionados por Cecília tomarão como referência a edição *Poetas novos de Portugal* (Editora Dois Mundos, 1944).

apenas em si mesmo, e volta-se para o outro justamente em busca da totalidade que lhe falta. Essa despersonalização (exacerbada ao máximo em Fernando Pessoa, por exemplo) seria um ponto para o qual a leitora Cecília voltava-se, uma vez que a poeta, por mais de uma vez, registrara em seus versos uma inclinação a desdobrar-se e dispersar-se para além de si mesmo: “Se me contemplo, / tantas me vejo, / que não entendo / quem sou, no tempo / do pensamento”¹¹³ (MEIRELES, 2001, p. 456); ou ainda, “Somos uma difícil unidade, / de muitos instantes mínimos, / - isso serei eu.”¹¹⁴ (idem, p. 1785).

É inegável que a conexão entre Cecília Meireles leitora, poeta e crítica, fundamentou a escolha dos autores que comporiam a antologia e, ao mesmo tempo, influenciou na seleção dos pontos fortes que, na sua opinião, distinguiam a literatura portuguesa recente e mereceriam a atenção dos leitores brasileiros. Por isso, nota-se que, no prefácio, ao tentar definir a essência literária do livro, a poeta enveredou por um caminho em que as características apontadas acabavam também lhe sendo, de um modo ou de outro, familiares e até aplicáveis em sua própria poesia. Dessa maneira, como uma síntese de seu texto, e antes de dar início a uma apresentação dos autores, ela procurou definir pelo menos cinco tendências adotadas pela nova poesia lusitana. Mais do que isso, Cecília fez questão de salientar que tais características indicavam claramente que aqueles autores conseguiram preservar “todas as virtudes longamente adquiridas”, sem, contudo, estabelecer o que ela chama de “movimento de retorno”, ou seja, sem ter que recorrer às técnicas e temas precedentes como esteio e única fonte de inspiração. Trata-se, portanto, do desejo da autora de que um poeta pudesse ser moderno com “temas antigos e eternos”, e que, sem desmerecer as conquistas anteriores, pudesse se aproveitar delas para criar algo novo e autêntico. Segundo sua percepção, a poesia portuguesa conseguiu levar a cabo tal objetivo, fundindo passado e presente ao valorizar o legado transmitido por toda a tradição literária lusa. Dessa maneira, afirmava a poeta:

Procurando-se em toda a poesia portuguesa anterior, nada se encontra que indique na poesia nova um movimento de retorno, ao mesmo tempo que se veem preservadas todas as virtudes longamente adquiridas: a força épica e a graça lírica dos tempos clássicos; a ternura romântica sem os seus excessos nem extravios; a inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios; o gosto

¹¹³ Poema “Autorretrato”, de *Mar Absoluto* e outros poemas

¹¹⁴ Poema “Biografia”, de *Dispersos*.

marítimo da aventura, quase já vencida a saudade; e uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, deslimitaram. (MEIRELES, 1944, pp. 25-26)

A “força épica e graça lírica” (manifestada na própria poesia de Cecília Meireles através de obras como *Romanceiro da Inconfidência*) seria constatada, tomando-se apenas um dos exemplos da compilação, em poemas como “O dos castelos”, presente na *Mensagem*, de Fernando Pessoa. É possível inferir que Cecília o tenha escolhido justamente por ser o poema de abertura da *Mensagem*, e, ao mesmo tempo, simbolizando o berço europeu, sinalizava o destino histórico e simbólico cumprido por Portugal. Por isso, a Europa aparece alegoricamente como um corpo de mulher: “A Europa jaz, posta nos cotovelos: / De Oriente a Ocidente jaz, fitando, / E toldam-lhe românticos cabelos / Olhos gregos, lembrando.” (PESSOA, 1944, p. 103). No decorrer do poema, apresentam-se dois pilares de sustentação: a herança cultural greco-romana (Itália, cotovelo esquerdo); e o poderio econômico (Inglaterra, cotovelo direito). Mais significativo que o corpo é o rosto que, ao final do poema “Fita, com olhar sfíngico e fatal, / O Ocidente, futuro do passado. // O rosto com que fita é Portugal.” (idem, ibidem). Dessa forma, Portugal se torna síntese das duas esferas, extraíndo o melhor de suas potencialidades. Topograficamente, uma vez que a costa portuguesa lembra o perfil de um rosto, o poeta aproveita-se dessa imagem para sugerir que Portugal, como “cabeça da Europa”, cumpria seu grandioso destino ao se voltar para um Ocidente ainda inexplorado.

Conforme observado anteriormente, coube a Cecília ser um dos primeiros brasileiros a ler a *Mensagem*, registrando em sua antologia dois poemas do único livro em português publicado até aquele momento por Pessoa (além de “O dos castelos”, também se editou “D. Sebastião”, em que, a partir do símbolo do Rei Desejado, mostra-se que a “loucura” da aventura é o que move o homem e o faz viver: “Sem a loucura o que é o homem / mais que a besta sadia, / cadáver adiado que procria?” (idem, p. 104). É curioso perceber que, ao longo do prefácio, em mais de uma ocasião, a autora refere-se à obra pessoana como “volumezinho”, com o qual o poeta teria alcançado “um segundo prêmio num concurso”. Em comparação ao restante da poesia de Fernando Pessoa, fica claro que Cecília minimiza o valor da *Mensagem*, afirmando, por exemplo, que “sua obra mais valiosa acha-se inédita

e dispersa em revistas – de onde se recolheu o que foi possível para esta antologia”. (MEIRELES, 1944, p. 45). Reproduzindo trechos de cartas do autor para Casais Monteiro, a autora fazia questão de registrar que a obra representava Pessoa em um “nacionalismo místico” e um “sebastianismo racional”, definindo-o ela mesma como “profético e patriótico” (idem, p. 44), mas lamentando sempre que os leitores tivessem que se conformar com a publicação daquele único livro que representava apenas uma das inúmeras facetas do poeta. O caráter criptográfico e a complexidade de *Mensagem* pode ter criado alguns percalços para que a leitora Cecília Meireles se entusiasmasse por esse épico moderno da mesma maneira como havia se encantado pelo restante da poesia de Pessoa, tanto que ela própria admitia a necessidade de uma preparação de caráter quase místico para o enfrentamento da obra:

Talvez, pois, a “Mensagem” que ele [Pessoa] achava conveniente ter aparecido naquele momento possuía algum sentido profético que os tempos venham a demonstrar, mas que, só com míseros olhos profanos, não se consegue atingir com precisão. (idem, p. 46)

Além dos dois poemas de *Mensagem*, em que se captam tanto a “força épica”, quanto a “graça lírica”, outros dezenove poemas pessoanos (entre heterônimos e ortônimo) ocuparam as páginas dos *Poetas novos*, conferindo a Pessoa um lugar de destaque naquele panorama. Após utilizar-se do prefácio para fornecer informações básicas a respeito da poesia dos heterônimos, bem como tentar traçar uma síntese de suas personalidades, a autora procedeu à seguinte seleção de textos: um poema de Ricardo Reis (“Para ser grande, sê inteiro”), um poema de Alberto Caeiro (o oitavo poema de “O guardador de rebanhos) e seis poemas de Álvaro de Campos (como “Ah, um soneto” e “Adiamento”). Já de Fernando Pessoa ele mesmo, apareceram treze poemas, entre eles “Eros e Psique” e “O menino da sua mãe”. Como se constatou no tocante à *Mensagem*, ao optar pelos textos do ortônimo, Cecília concedeu um lugar discreto aos poemas nacionalistas, dando destaque aos poemas esotéricos e de caráter social. (cf. OLIVEIRA, 2012, p. 16). Quanto aos heterônimos, Álvaro de Campos, o mais transgressor, seria aquele que mais ganharia espaço, enquanto de Alberto Caeiro, a brasileira teria escolhido justamente o poema “que alguns julgam o mais incômodo do livro, com ácidas críticas à igreja católica.” (idem, ibidem). Em relação a esse

controverso poema, a própria Cecília registrou em carta a preocupação de que o texto encontrasse certa resistência por parte dos leitores. Avisada de que três páginas da antologia (justamente as do oitavo poema de “O guardador de rebanhos”) encontravam-se perdidas, a autora afirmou:

Essas três páginas foram. Correspondem ao poema "O guardador de rebanhos", o único que consegui do F. Pessoa com o heterônimo de Alberto Caeiro. É um famoso poema; como, porém para o leitor vulgar, poderia parecer um tanto herético, imaginei que o editor o houvesse suprimido, e respeitei essa suposta decisão. A nota agora faz-me pensar que as páginas andam extraviadas. Se assim for, peço-lhe avisar-me, pois o poema figura num número de “Presença”, que não tenho, e será necessário tomá-lo emprestado outra vez, para nova cópia. Se o desaparecimento tiver sido pelo que imaginei, nada tenho a opor-me, mas sugiro-lhe, então, suprimir o nome de Alberto Caeiro, no índice.¹¹⁵

Dessa forma, mais do que uma escolha consciente, movida pelo desejo de incitar a leitura de um poema polêmico (o qual a autora estaria disposta, inclusive, a suprimir se assim o preferissem), a seleção parece ter ocorrido por conveniência, por ser a única composição poética de Caeiro à disposição naquele momento. Editado no número 30 da *Presença*, em 1931 (ou seja, doze anos antes da organização do volume ceciliano), o poema de “O guardador de rebanhos” exemplifica a restrição à circulação da poesia de Fernando Pessoa no Brasil e confirma a dificuldade registrada por Cecília em encontrar os textos pessoanos, dispersos em revistas e sem a publicação definitiva em livro. Constata-se, portanto, que o trabalho da escritora brasileira na organização e recolha dos textos para a antologia, e, em especial, no tocante à obra de Fernando Pessoa, foi realmente pioneiro e se constitui, de fato, como afirma, Ana Maria Domingues de Oliveira, “leitura obrigatória” para “qualquer estudo que se proponha a analisar a recepção de Fernando Pessoa no Brasil”. (OLIVEIRA, 2012, P. 17)

Cecília observa, com relação aos laços lusitanos com um passado épico, que a nova poesia portuguesa não os dissolvera completamente, mantendo-se presentes em poemas como os da *Mensagem*, ou ainda “Viriato”, de Miguel Torga, em que há o enaltecimento da figura simbólica do autóctone português que defende o seu lugar e enfrenta a invasão romana. Para além disso, ela chamava a atenção para o fato

¹¹⁵ Carta de Cecília Meireles a Jaime Cortesão, datada de 19 de outubro de 1943, pertencente ao espólio do autor na Biblioteca Nacional de Portugal.

de que esses autores também se dedicavam a uma “ternura romântica sem os seus excessos nem extravios”, o que, para ela, seria mais uma das heranças preservadas. É interessante que a autora de versos como “Quem tivesse um amor, sem dúvida nem mácula, / sem antes nem depois: verdade e alegoria... / Ah! Quem tivesse... (Mas, quem teve? quem teria?)”¹¹⁶ (MEIRELES, 2001, p. 468), atentasse justamente para uma contenção do sentimentalismo, pois sua própria poesia registrava também um afastamento de “excessos e extravios” nesse quesito. No tocante ao desvio da temática amorosa propensa aos exageros, de que fala Cecília, críticos como Leila V.B. Gouvêa afirmam que há um “reduzido número de poemas de amor encontrados na obra ceciliana” (GOUVÊA, 2008, p. 117) e que praticamente não se encontra o “tema do amor platônico na poeta brasileira” (idem, p. 119). Também os portugueses notariam, na poesia da brasileira, um refreamento diante da expressão sentimental excessiva, como demonstra um texto publicado na ocasião da morte da autora, na revista *O tempo e o modo*: “o amor na sua poesia nunca revela plenitude, perfeita compreensão com o amado, identificação com ele, mas um espaço habitado pela sua ausência, numa insensibilidade à sua presença.” (BENTO, 1964, p. 98). Embora essa insensibilidade ao amor ou ao amado não seja uma imposição nos poemas de Cecília, seus versos mais emotivos são marcados pela certeza de uma ausência inevitável e, ao mesmo tempo, por uma postura quase estoica diante dessa constatação. Exemplo disso é o poema “Cantar de vero amor”¹¹⁷, escrito em 1964, ano de falecimento da autora e dedicado ao seu marido:

(...)
 E assim aos poucos vai sendo levada
 a tua Amiga, a tua Amada!

E talvez apenas uma estrelinha siga
 a tua Amada, a tua Amiga.
 Para muito longe vai sendo levada,
 desfigurada e transfigurada.
 (MEIRELES, 2001, p. 1943)

Nessa espécie de poema-despedida, nota-se que mesmo diante de uma fatal separação, os versos não são tomados por arroubos líricos. A expressividade emocional é alcançada, por exemplo, através de recursos linguísticos (como o uso

¹¹⁶ Poema “Romantismo”, de *Mar Absoluto*.

¹¹⁷ In: *Dispersos*

mais abundante de reticências e pontos de exclamação) e de uma estrutura paralelística que remetem à ideia de um gradual afastamento. Através de uma espécie de refrão, os vocábulos “amiga” e “amada” adquirem grande carga simbólica (ecoando, inclusive, as cantigas medievais), mas, no geral, trata-se de um poema sem pendor a versos dramáticos ou, ao que seria comum nesse caso, à idealização do passado ou do futuro.

Exemplo prático dessa tendência a uma ternura controlada e pouco romântica da nova poesia portuguesa é o poema “Sugestão”, de Carlos Queiroz:

Sabe-me a sonho
Estar aqui,
De olhos fechados,
Pensando em ti.

Isto recorda-me
Aquele dia
Em que te olhava,
Mas não te via.

Tu perguntaste:
- Que estás a ver?
Fechei os olhos
Sem responder.

A tua voz ...
Como a senti!
Vinha de tudo,
Menos de ti.
(QUEIROZ, 1944, p. 219)

Assim como notado na criação poética de Cecília, aqui também prevalece o amor marcado pela ausência e até mesmo pela insensibilidade à presença do objeto amado. Mais do que a concretização de qualquer possibilidade romântica, o que alimenta o eu poético é, como o título sugere, a simples sugestão desse enlace. Trata-se de um poema em que não se abre espaço para o sentimentalismo, sendo esse apenas insinuado e motivado muito mais pelos momentos de sonho e lembrança, do que pela real presença do outro. Dessa maneira, verbos que sugerem essa abstração como *pensar* e *recordar* ajudam a compor a cena em que o “não” é a tônica: o olhar e *não* ver, o fechar de olhos e *não* responder e que preparam para a negativa final e ápice do poema. A última estrofe apresenta um verdadeiro jogo em que a presença física (simbolizada pela “tua voz”) é totalmente abstraída e se

dispersa para além do outro (“vinha de tudo / menos de ti”), mas, curiosamente, é nesse momento de maior afastamento real e entrega à evocação que se revela uma plenitude emocional (“Como a senti!”). Na seleção ceciliana, mesmo existindo as manifestações explosivas de Álvaro de Campos ou a entrega profunda de si em Natércia Freire, poemas como o de Carlos Queiroz deixam transparecer que a mencionada ternura não estava condicionada a uma motivação romântica, pois nos poetas novos, de um modo geral, a emoção passaria antes pelo pensar do que pelo sentir.

Seguindo a mesma linha do refreamento apontado em relação aos excessos sentimentais, Cecília identificava como característica visível, na poesia portuguesa selecionada, uma “inquietação filosófica isenta de desesperos declamatórios.” Seduzida pelo Oriente e sua filosofia e cultura, voltada para uma perspectiva metafísica que a alinhava com escritores como Antero de Quental¹¹⁸ ou compondo versos em que se percebe uma visão estoica da existência, observa-se que muitos foram os caminhos que aproximaram a autora brasileira da filosofia e facilitaram seu diálogo com questões dessa natureza, o que, por certo, contribuiu para que ela se voltasse para esse tópico também no tocante aos escritores portugueses. Nessa perspectiva, como constata Darcy Damasceno, na poética ceciliana, por exemplo,

As mais humildes manifestações da vida, os seres mais diminutos, os episódios mais singelos são motivo de elevada reflexão por parte de quem, sustentado por exigente filosofia, busca em tudo uma lição de vida. Sobre o mundo se estendem seus olhos, que tudo aceitam no espetáculo do real; o espírito, entretanto, está em permanente vigília indagando, concluindo, atento à sabedoria de que no concerto geral cada coisa existe porque independe de si e tudo se subordina à mecânica do universo. (DAMASCENO, 1987, p. 20)¹¹⁹

A existência de um “concerto geral” e a perspectiva de que “tudo se subordina à mecânica do universo”, levavam Cecília a justamente evitar isso que denomina de “desesperos declamatórios” ainda quando confrontada, em sua poesia, com os mistérios e indagações que cercam o ser e o existir. Sua poesia reflete, então, aquilo que já manifestara em cartas, inclusive à portuguesa Maria Valupi, quando defendia

¹¹⁸ Essa aproximação foi evidenciada, por exemplo, em artigos como “Cecília, Antero e os caminhos para a perfeição”, de Margarida Maia Gouveia, publicado na revista *Scripta*, Belo Horizonte, vol.6, nº.12, p. 146-155, 1º.sem.2003.

¹¹⁹ DAMASCENO, Darcy. “Poesia”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1987.

a necessidade de se evitar a tristeza e o desespero, e, ao invés disso, clamava à amiga para que se aceitasse que “a *arquitetura da Vida é perfeita*”:

Sejamos daqueles que sabem distinguir a *Beleza Exacta* dentro dos despropósitos humanos. Dos que surpreendem a *Ordem Serena* dentro dos aparentes desastres. Dos capazes de amar a *Inteligencia do Inatingível*, e sorrir com ternura sobre as ruínas e as desgraças – como para um *Serviço Indispensável*, neste caminho misterioso por onde vamos seguindo. (MEIRELES *apud* VALUPI, 2007, p. 138, *grifos nossos*).

Enunciando conceitos norteadores (que aparecem singularizados através das letras maiúsculas), Cecília apontava alguns princípios que deveriam guiar as ações do homem em busca de um caminho mais lúcido, mesmo diante das aflições. Tais princípios pautavam-se pela tentativa de se atingir um equilíbrio (e até uma certa indiferença) proveniente da convicção de que em tudo há uma ordenação cósmica, cabendo a cada um aceitar o fluxo da vida (entendendo também que tudo é extremamente passageiro) e frear as próprias paixões. Esses preceitos, que se configuram como algumas de suas próprias inquietações filosóficas, desdobram-se em sua poesia de diferentes formas: na consciência da efemeridade e dissolução de tudo (dos prazeres e sofrimentos) que acaba por dissuadir qualquer ação mais efetiva do sujeito poético; no desprendimento do físico que leva à crença em uma transcendência da matéria; na resignação diante das infelicidades e na pouca exortação das alegrias, justamente porque tudo é transitório e não vale a pena exultar-se ou entristecer-se. Vale ressaltar que, assim como valorizado na poesia portuguesa, o eu poético de Cecília mantinha um discurso equilibrado em meio ao caos, dono de uma consciência, por vezes aterradora, da própria condição. Exemplo disso são os versos do poema “Beatitude”¹²⁰:

Corta-me o espírito de chagas!
Põe-me aflições em toda a vida:
Não me ouvirás queixas nem pragas...

Eu já nasci desiludida,
De alma votada ao sofrimento
E com renúncias de suicida...

Sobre o meu grande desalento,

¹²⁰ In: *Nunca mais... e Poema dos poemas*.

Tudo, mais tudo, passa breve,
Breve, alto e longe como o vento...
(...)
(MEIRELES, 2001, p. 34)

Embora apropriando-se de expressões que remetem claramente a alguém em condição aflitiva (“espírito em chagas”, “aflições em toda a vida”, “alma votada ao sofrimento”, “grande desalento”), nota-se que elas aparecem como forma de tornar ainda mais expressiva a abnegação a que se sujeita o eu poético, e não como forma de enaltecimento do próprio sofrer. A *renúncia*, uma das palavras centrais na poética ceciliana, também aparece como núcleo desse poema (no verso final, o eu poético afirma que “nasceu para a Renúncia”), configurando-se como o elemento capaz de subverter o sofrimento em mera casualidade. Isso porque, como se afirma na continuação do texto, “todos os fins são bons e justos...” e, por isso, não se admitem lamúrias. Além do mais, a percepção de que “tudo passa, passa breve” torna também desnecessária qualquer comiseração. Resta, então, ao sujeito poético, aceitar e aguardar os novos reveses urdidos pelo destino.

Por seu turno, de poetas portugueses, Cecília escolheria poemas em que o desassossego filosófico, a indagação sobre o porquê dos sofrimentos e alegrias e a tomada de consciência sobre o sentido da vida (ou a procura de um sentido para ela) seria manifestada com a mesma clareza referida em seu prefácio, tomando-se como exemplo Adolfo Casais Monteiro:

Pelos caminhos incertos
dum país de sonho e bruma
vou desvairado à procura
de qualquer coisa que sinto
fugir-me por entre os dedos.
Não sei bem o que persigo
- e que importa isso à vida? –
o essencial é apenas
perseguir alguma coisa
para não ser absurdo
o tanto tempo perdido
a divagar neste mundo.
(CASAIS MONTEIRO, 1944, p. 227)

Observa-se que no poema, intitulado “O que foge”, ainda que o eu poético defina-se como um “desvairado”, sua busca acaba por obedecer mais a uma constância do que a um impulso, sendo ele muito mais um errante do que

propriamente um enlouquecido. De modo distinto à cena que um Antero de Quental proporia em “O palácio da ventura”, com seu cavaleiro andante de sonho e angústia e o seu desamparo frente à felicidade transmutada em escuridão, Casais Monteiro dispõe seu palco e ator de uma forma mais contida e leve. Apresentando dois planos, o poeta inicialmente constrói um cenário de incertezas, tanto pelo “país de sonho e bruma”, quanto pela procura de “qualquer coisa”, estabelecendo-se o expoente da busca como algo propício àquela paisagem. O segundo plano, por sua vez, insere um personagem – no caso, o eu poético – pautado também pela incerteza, mas não pela insegurança. Ao invés de uma perseguição anelante de dor e sofrimento, há uma adequação à premissa de que se deve buscar algo, mesmo sem o discernimento concreto do objeto almejado. Dessa forma, o sentido da existência humana reside precisamente nesse ato de procura, que retira o homem do conformismo com a própria ignorância.

O conteúdo filosófico apreendido, traduzido nessa espécie de desassossego plácido, evidencia um eu lírico que se colocava no outro extremo ao de Cecília. Enquanto nessa, seria possível ler versos como “A tua raça de aventura / quis ter a terra, o céu, o mar. // Na minha, há uma delícia obscura / em não querer, em não ganhar...”¹²¹ (MEIRELES, 2001, p. 272), destacando a necessidade estoica de apenas *passar*, no poema de Casais Monteiro há um desejo de ação, muito mais focado no caráter simbólico da travessia do que propriamente no resultado obtido ao final dela.

O penúltimo ponto citado por Cecília na análise dos poetas novos portugueses correspondia àquele citado como um dos grandes temas de sua própria poesia: o mar. Assinalando uma tendência voltada ao “gosto marítimo da aventura, quase já vencida a saudade”, a autora distinguia um elemento arraigado na cultura portuguesa e transposto para as mais diferentes manifestações artísticas lusitanas. Se, de fato, “o mar é uma representação líquida da identidade portuguesa” (TOMÁS, 2013, p. 57), é compreensível que Cecília o percebesse como um tema sempre presente, direta ou indiretamente, ao longo dos poemas escolhidos para sua coletânea. Afinal, conforme afirmava Vergílio Ferreira, Portugal “reparte-se por três zonas distintas – o mar, a planície e a montanha. O mar ocupa o núcleo central da história e ouve-se em toda a nossa literatura, desde as *Ondas do mar de Vigo* às

¹²¹ Poema “Epigrama nº.7, de *Viagem*.”

obras dos Descobrimentos e à poesia de Nobre e Pessoa (...).” (FERREIRA, 2001, p. 153)

Essa presença constante no imaginário e na cultura portuguesa, também se fez sentir ao longo de inúmeros poemas cecilianos dedicados ao universo marítimo e aquífero, como já evidenciado anteriormente. Na poesia da autora é possível encontrar, por exemplo, o mar dos desbravadores, símbolo de aventura, enfrentamento ao desconhecido, perigo, morte, mas igualmente capaz de exercer uma atração sentimental que leva o sujeito a irmanar-se com ele. Em versos como “A onda que se levanta / do meu peito para o teu / chora mesmo quando canta, / pois vem de um mar que sofreu / É o mar da morena gente, / de exaltado coração, / que encara a morte de frente, / cantando qualquer canção”¹²² (MEIRELES, 2001, pp. 190-191), ou ainda “[...] o mar é só de lágrimas. / Só de lágrimas, o mar”¹²³ (idem, p. 637), é possível vislumbrar esse mar que inspirou confronto e superação, porém, também tornou-se sinônimo de perdas e sofrimento.

Por outro lado, o mar também possui uma capacidade simbólica e sugestiva de transportar o homem para fora da realidade, tornando-se então hipnótico e metafórico, inspirando aquilo que, para Eduardo Lourenço, seria uma constante na cultura portuguesa: o “sentimento intenso de fusão com o mundo, ou melhor com a natureza acompanhado de não menos intensa consciência da sua precariedade.” (LOURENÇO, 1999, pp. 38-39). Tal vertente também é perceptível em Cecília, que escreve versos em que o mar aceita-a “apenas convertida em sua natureza / plástica, fluida, disponível, / igual a ele, em constante solilóquio, / sem exigências de princípio e fim, / desprendida de terra e céu.”¹²⁴ (MEIRELES, 2001, p. 451). Poemas como esse colocam em perspectiva o mar como elemento libertário, capaz de promover uma ruptura com o mundo empírico, e, ao mesmo tempo, propiciar ao eu lírico um sentimento de completude.

Se o mar suscitou inquietações, sensações e conexões poéticas das mais variadas ao longo do tempo, para Cecília esse elemento apareceria nos poemas escolhidos sugerindo uma inclinação à aventura e desprendendo-se, aos poucos, da saudade à qual sempre esteve associado, como símbolo de partida e ausência. Dessa maneira, um ganho da nova poesia portuguesa seria o de desvincular uma

¹²² Poema “51”, de *Morena, pena de amor*.

¹²³ Poema “Dia submarino”, de *Retrato natural*.

¹²⁴ “Poema “Mar Absoluto”, de *Mar Absoluto*.

relação, à primeira vista tão claramente delineada, e explorar outros campos de significação e relação com o mar. Nota-se isso em um poema como “Para que me deixem”, de Vitorino Nemésio, em que a primeira estrofe remete claramente ao desejo de aventurar-se, superado desde o início qualquer temor ou amarra com o que fica:

Deixem-me só no mar, não aluguem o bote:
Medi o salto e o mundo antes de me atirar.
Assim, não há ninguém que me derrote:
Afogado ou flutuante, hei-de chegar!
(NEMÉSIO, 1943, p. 184)

Tomado pela ânsia de se lançar ao mar e, numa instância maior, à própria vida, o eu poético insistentemente recusa qualquer auxílio no decorrer dessa empreitada, tomado por uma convicção de que sua jornada pertence tão somente a si mesmo e disposto a arcar com o que o destino lhe impuser: “Apaguem os faróis p’la costa fora, / Cortem todos os cabos, à cautela, / Que eu não sou nada: aceito a minha hora, / Encho-a como o navio a sua vela.” (idem, *ibidem*). Nessa expedição solitária, o eu poético é consumido por uma verdadeira ânsia de fundir-se ao mar, essa força que o impulsiona e se revela como a natureza mais profunda de seu ser. Tanto é assim que ele se define nesses termos:

Nunca fui senão mar numa coisa peluda,
Mar numas veias cheias de ânsia
De o derramar na superfície muda
Que está à minha espera desde a infância.
(...)

Um homem, forte apenas do mandato,
Só grande porque o mar me penetrou:
No mais, mísero e nu; o único fato
É a pele que o pecado me emprestou.
(idem, p. 185)

As imagens construídas fazem com que o mar e o sujeito poético se interpenetrem de forma visceral, a ponto que ele afirme ter sido sempre “mar numa coisa peluda” e ter as veias tomadas por esse elemento. Além de arraigado em seu ser, o mar é também o combustível de seu ímpeto, sem o qual se tornaria apenas “mísero e nu”, reduzido meramente à pele, como se lhe fosse retirada a essência vital. Por isso, seu desprendimento da terra e do que abandona, bem como os riscos

aos quais se expõe não são capazes de instigar qualquer tipo de receio ou arrependimento, e qualquer forma de socorro é vista como um gesto de afronta e repellido com fervor: “Há tanta gente aí para salvar! / Tirem-me essa ridícula cortiça: / As espumas me aquecem, se eu gelar; / De terra, nem saudade nem cobiça.” (idem, p. 186). Vislumbrando o mar e tudo que pertence a essa esfera como única fonte de proteção e vida, a perspectiva de padecer junto a ele (ou em consequência dele) é recebida pelo eu poético com ternura, como se constata através da sugestão de que as espumas o protegeriam do frio. Além disso, como preconizava Cecília, o mar aqui não é mais o que separa o homem dos seus, ecoando afastamento e saudade, pois penetrá-lo passa a ser uma escolha e não mais uma imposição, e uma vez que se aceite o desafio, como no poema de Nemésio, unir-se a ele transforma-se em um destino a ser cumprido.

Levando a cabo essa missão, o sujeito poético congratula-se na iminência de cumpri-la: “Ah, mas ao menos espalho-me, / Ao menos sou autêntico e salino!” (idem, *ibidem*). A mesma dispersão apontada antes por Cecília encontra-se também aqui, e a ideia de se espalhar ao longo desse universo marítimo eleva esse sujeito a um patamar que o separa dos demais homens. Logo, assegura-se uma vitória mesmo naquilo que poderia ser visto pelos outros como derrota, ideia marcada pela construção “ao menos”. Isso se torna perceptível também no uso do adjetivo “autêntico”, insinuando que ser “salino” é o que o singulariza. É assim que, ao final, sacramentando a sina à qual se lançara desde o início, o mar acaba por tragar definitivamente esse eu lírico: “Oh vida, desaparece / No verde e doce mar mexido! / Já, devagar, pára e arrefece/ Meu coração, coral caído.” (idem, *ibidem*). Mesmo diante da dissolução, da vida que é consumida, o tom adotado não é de lástima, arrependimento ou pesar. Tanto é assim que a vida simplesmente “desaparece”, o que sugere um mero apagamento ou ofuscamento da existência e não seu término. Nesse mesmo sentido, o mar que lhe arrebatava é caracterizado de forma tênue, apenas como “verde e doce”. Finalmente, o símbolo que ainda atrelava o eu poético à sua parcela humana, o “coração”, sofre um gradual movimento de cessar que culmina na metáfora final, associando-o a um “coral caído”. Dessa maneira, essa integração entre o homem e o marítimo, explorada na nova poesia portuguesa, ganha uma outra faceta: redimensiona o papel do desbravador que, ao invés de se

lançar ao desconhecido, atendendo a um chamado exterior, propõe-se à aventura solitária de se descobrir, tendo o mar como intermediário.

O último tópico apontado por Cecília como uma das virtudes adquiridas e preservadas pelos poetas da antologia correspondia ao campo da expressão verbal utilizada. Segundo ela, tratava-se de “uma linguagem que as experiências não apenas sonhadas, mas vividas, larga e intensamente, dominaram, movimentaram, deslimitaram.” Tal constatação corroborava a hipótese apresentada pela autora, ainda no início do prefácio, de que os poetas novos seriam “herdeiros de Cesário Verde, que lhes daria a coragem da palavra banal, insólita, destituída, por convencionalismo, de qualquer valor poético, e agora sentida indispensável, por seu conteúdo expressivo”. (MEIRELES, 1944, p. 22). Pode-se inferir que a contribuição de Cesário Verde na utilização de uma linguagem mais concreta, amparada em imagens fragmentárias do mundo exterior, captando seu caráter fugaz e dinâmico, bem como o uso, em muitos momentos, de expressões antilíricas que rompiam com um derramamento emotivo, fossem alguns dos pontos que tornaram, na opinião de Cecília, o poeta português uma inspiração à geração que retratava. Além disso, é interessante notar que Fernando Pessoa havia chamado a atenção para o fato de que “Cesário Verde foi o primeiro a ‘ver’ na poesia portuguesa, a visão mais clara das coisas e da sua autêntica presença que é possível encontrar na literatura moderna” (PESSOA, 1974, pp. 419-420), enfatizando uma poesia que saía de si e se voltava para o mundo circundante. Nesse sentido, quando Cecília afirmava que a linguagem dos poetas novos podia se aproveitar das experiências “vividas” e não apenas “sonhadas”, o nome de Cesário também é evocado, como exemplo de diálogo entre a criação poética e a realidade captada.

Dessa maneira, à medida que os poetas expandiam as fronteiras de seu próprio olhar, alargavam-se também os horizontes de sua escrita. Tal característica é salientada, no texto ceciliano, quando se afirma que foram justamente essas experiências que ajudaram a desembaraçar a linguagem, sugerindo uma maior liberdade no tocante à organização e aproveitamento dos recursos expressivos à disposição. A superação de limites ou modelos a serem seguidos reflete-se na própria estrutura da antologia, composta por estilos de composição tão diferentes entre si, que vão desde um soneto até os versos caudalosos de Álvaro de Campos. O caminho percorrido para que se atingisse esse grau de independência é

sintetizado por Cecília nos três verbos usados para descrever esse movimento. Primeiramente *domina-se*, o que corresponde à ideia de um período regular de apropriação das técnicas e temas e da construção de uma linguagem poética; depois, *movimenta-se*, numa contestação e num deslocamento exigido por qualquer ciclo e que cede espaço a novas formas de produção; e, por fim, o neologismo “deslimitar”, indica a superação definitiva de possíveis barreiras, abrindo caminho para infindáveis e diferentes opções de se efetivar uma criação literária.

A percepção de que cada poeta encontrou uma maneira particular de *dizer*, sendo essa fruto de experiências literárias, ou não, constituía-se como uma das forças motrizes que impulsionavam a poesia portuguesa àquela altura. O que apontava Cecília em relação aos poetas lusitanos também se aplicava à sua própria poesia. Como bem frisou Vitorino Nemésio, “Cecília criou a sua linguagem de toda a gente e só dela (...), tirando a força do sentido da prodigiosa fundura da experiência verbal do mundo.” (NEMÉSIO In ROSA, 2014, s/p).¹²⁵ Dessa maneira, a linguagem ceciliana, universal e ao mesmo tempo tão própria, acaba por realizar uma verdadeira transmutação alquímica do mundo em palavra, depurando a realidade através dos sentidos que a tudo captam e redescobrem. Logo, a poeta consegue se deslocar entre o concreto e o abstrato: imagens, seres, experiências, impressões, tudo isso pode se converter em impulsos líricos que são rearranjados em forma de comunicação literária. Confirma-se, assim, o que postula o verso-axioma de Cecília de que “a vida só é possível reinventada”, reinvenção essa que converte justamente a “experiência vivida” em matéria poética.

A conquista da palavra banal, mencionada antes em relação a Cesário Verde, e esse estilo semovente entre a concretude e a abstração dão origem, na poesia ceciliana, a uma liberdade estética que permite à autora redimensionar acontecimentos, cenas e sujeitos para lhes atribuir novos sentidos. Exemplo disso ocorre no poema “Os três bois”, presente na seção *Dispersos* de sua obra poética e que traz a seguinte inscrição ao final: “Churrasco no km 47; 7.5.1944”. A especificação de uma data e, mais do que isso, da situação que motivou sua escrita, direcionam a leitura e atribuem ao poema um caráter referencial, evidenciando que ele surgiu em meio à vida cotidiana. Nesse sentido, a primeira estrofe é assim

¹²⁵ Trata-se do texto “Memento a Cecília Meireles”, publicado na imprensa portuguesa em dezembro de 1964, por ocasião do falecimento da autora. O artigo foi reproduzido, em 2014, no jornal lusitano *Observador*, em matéria que assinalava os cinquenta anos de falecimento de Cecília.

composta: “Num domingo de sol, mataram os três bois, / e assaram-nos às postas, fincados em espetos. / A fumaça toldava o campo e o céu de crepes pretos.” (MEIRELES, 2001, p. 1587). Observa-se que o título e a repetição dessa mesma estrutura no primeiro verso reforçam o elemento central que ocupará cada uma das estrofes: trata-se, nua e cruamente, de três bois mortos, associados à imagem pouco lírica de que são assados “às postas”, “fincados em espetos”. A ideia de “um domingo de sol” contrasta ainda mais com a cena descrita, e a fumaça de crepes pretos ajuda a compor o cenário de morte que, ao menos para a poeta, ia tomando conta daquele espaço.

Isso ocorre porque, para ela, tratavam-se de “três bois de linhagem hindu, imensos de silêncio e de chifres serenos” (idem, *ibidem*). Essa singularização dos animais atribui um novo significado ao abate: enquanto os bois ganham uma aura divina, os homens, que praticam aquele ato, passam a ser animalizados:

Não lhes douraram os chifres, não lhes puseram flores
na testa; não lhes cantaram: não foi rito, foi ato
sôfrego, de consentido assassinato.

Num domingo de sol, mataram os três bois,
porque era preciso comer, porque era preciso haver festa,
porque era preciso ter carne, porque a humanidade é esta...
(idem, *ibidem*)

Duas situações antitéticas são, então, contempladas: a que louva o rito, e a que condena o assassinato. Nessa perspectiva, a primeira abre espaço para uma linguagem mais amena e sensível: chifres dourados, flores na testa, o canto; enquanto a segunda, procura transmitir a frieza da ação, como se concebesse apenas motivos torpes naquele ritual às avessas. Repetindo o primeiro verso, que fixa a motivação inicial do poema, procura-se uma explicação para a morte dos animais (evidenciada pelos “porquês”), mas as justificativas apenas ressaltam o atendimento a interesses individuais. O desejo de comer, festejar e manifestações puramente instintivas, como “era preciso ter carne”, reforçam a ideia de que o homem apropriou-se de uma supremacia condenável, e que impõe sua vontade a todos os elementos ao seu redor. Por isso, a poeta se lamenta, mais uma vez destacando a brutalidade que emerge em meio àquela composição, aparentemente natural, e que talvez seja perceptível somente a ela: “Por entre árvores, por entre as

águas e as borboletas, / viram subir seu sangue, desenrolado em fumaças pretas”. (idem, *ibidem*). A imagem do sangue e, novamente da fumaça preta não condiz com a natureza que compõe aquele quadro, ao qual, por extensão, os três bois mortos também pertenciam e do qual foram sumariamente arrebatados.

A estrofe final concretiza, então, o ritual humano (e não o divino) enunciado ao longo das estrofes anteriores: “Os homens estenderam para a carne vorazes mãos”. Nesse momento, a cena, descrita sem amenidades, deixa subentendida a total indiferença humana em relação àqueles seres ali mortos e expostos. E, como contraponto, sela-se o encontro entre as duas instâncias que permearam todo o poema, pois “a terra e o céu, de braço dado, e pensativos, / miravam os três bois mortos e os duzentos homens vivos.” (idem, *ibidem*) O poema, que se acerca de uma filosofia quase panteísta, reforça, na última estrofe, o assombro diante do espetáculo presenciado. Terra e céu contemplavam a vontade humana imperante, assistindo a uma cena desproporcional e que apenas comprovava como a humanidade atendia aos seus próprios apetites, destituída de qualquer carga simbólica. Ao lamento pela morte dos animais, compreensível em uma poeta que se enternecia pela dissolução de qualquer ser vivo (como sugere, entre outros, a sua “Elegia a uma pequena borboleta”), une-se o questionamento de que aquelas mortes apenas se efetivaram para satisfazer o desejo do homem (fosse a fome ou o anseio por festejar), sem qualquer virtude ou elevação. Portanto, embora se parta da descrição de uma cena concreta, Cecília acaba redimensionando esse episódio, criando associações e reflexões inesperadas e desvendando um significado sublime ao que parecia torpe. Nesse processo, e nesse poema, por exemplo, perpetua-se a liberdade de eleger um tema que brota da vida comum, aparentemente privado de conteúdo lírico, em que se mesclam expressões mais materiais (postas, espetos, carne) a outras mais metafóricas, e que tem como resultado, ao final de tudo, a extração de algo que supere a parcela sofrível e efêmera que perpassa a existência humana.

A poesia que irrompe da experiência e ganha forma e linguagem simples, mas, ainda assim, é permeada por aquilo que Cecília define como “conteúdo expressivo”, é evidenciada nos novos poetas portugueses, como, por exemplo, em Fernanda de Castro. Amiga da brasileira, ela seria uma das três mulheres a ocuparem as páginas da antologia, que contaria ainda com a presença de Natércia

Freire e Irene Lisboa - embora essa última tivesse seus poemas publicados sob o pseudônimo de João Falco. Três poemas de Fernanda de Castro foram escolhidos por Cecília e, dentre esses, destaca-se “O mercado”. São versos que, à maneira de Cesário Verde, retratam o olhar e as impressões que se voltam para a paisagem ao redor e transmitem, quase que numa descrição lírica, o cenário, captando também aquilo que é imperceptível à primeira vista:

“Bem haja o sol ! Parece uma laranja
a escorrer sumo...”
- disse a mulher da banca num resumo,
olhando o sol de frente, em linha reta...
e eu pensei: de que vale ser poeta?

“Olá, cuidado! Não me pise a fruta!
Nem olha os pés, só porque tem chapéu!”
E eu penso resignada:
Há tanta gente bruta
sob este claro e luminoso céu!
(CASTRO, 1944, p. 135)

Nesse retrato verbal do espaço que dá título ao texto, a poeta privilegia, nas primeiras estrofes a paisagem humana que compõe o lugar. Diametralmente opostas, as duas figuras, que têm suas falas transcritas, encarnam duas das facetas do povo português. A primeira é aquela em que predomina uma essência lírica espontânea, representada pelo comentário metafórico que associa o sol à imagem de uma “laranja a escorrer sumo”. A naturalidade dessa poetização faz, inclusive, com que o próprio eu lírico se questione sobre o caráter distintivo que atribuiria apenas a alguns a alcunha de “poeta”, quando, na verdade, trata-se de algo intrínseco, em maior ou menor medida, a todos. Enquanto essa personagem destaca-se pela sensibilidade, na segunda, prevalece a rudeza, perceptível na maneira como se dirige ao eu poético ao recomendar-lhe cuidado para não estragar seus produtos. Diante daquela situação, a reação é de certo pesar, motivado pela convicção de que “há tanta gente bruta” com quem se está fadado a conviver.

O olhar, então, volta-se também para os elementos que ajudam a formar o cenário e a reação quase sinestésica que despertam: “Vou passando entre ruas de verduras... / apetece beber tanta frescura!” (idem, ibidem), embora não se perca de vista que o que impera ali é a presença humana:

“Menina da hortalça, faz favor!”
 e logo surge, por detrás um cesto,
 uma fresca, uma linda e humana flor...
 - “Pronto, freguesa, quer levar o resto?”

Delgadinha, flexível como um junco,
 tem a cara redonda, o narizito adunco,
 e, à força de convívio, a rapariga
 tomou a cor dos frutos e da giga.
 (idem, ibidem)

A reprodução de falas e diálogos concede ao poema um caráter de coloquialidade, privilegiando o uso da linguagem poética “banal”, como apontava Cecília. Nesse contexto, nota-se, nas duas estrofes anteriores, a construção de uma cena em que a mera compra de algumas hortalças suscita um olhar perscrutador do eu poético. Semelhante a Cesário Verde, que no poema “Num bairro moderno”, observava uma vendedora de rua e, numa digressão, propunha uma verdadeira simbiose entre vegetais e humanos, Fernanda de Castro capta, de forma muito mais sutil, a mesma interação entre a moça e aquilo que distingue seu ofício. Logo, sua descrição ganha adjetivos como “fresca”, “linda e humana flor”, e suas características físicas associam-se a coisas como o junco, tendo herdado ainda, “à força de convívio”, a cor dos frutos e da giga (espécie de vaso em que alocava suas verduras). Na estrofe seguinte, o olhar permanece sobre as “saloias”¹²⁶, como define a poeta, e que continuam sendo descritas obedecendo ao mesmo padrão de associação: “estivais como nabiças, / e cheiram a tomilho, a hortelã.” (idem, p. 136). Além delas, outras personagens do mercado são captadas: “leiteirinhas mais brancas do que o leite”, que sem adornos ou enfeites, traziam na pele “o cheiro das pastagens”; e peixeiras que iam levando suas mercadorias “como barcos vogando, vento em popa.” (idem, ibidem).

Após saudar esses perfis femininos que dão vida ao mercado e à dinâmica ali existente, a poeta fixa, então, topograficamente, o palco onde aquelas cenas se desenrolavam. Tratava-se da “Bendita (...) Praça da Figueira, / colorida, estridente, regateira” (idem, ibidem). É interessante notar que essa definição espacial acaba por tornar o poema mais conectado à realidade e a uma experiência, da mesma forma que o texto ceciliano anteriormente abordado. Assim, a praça serve como referência geográfica, como ponto de encontro para a reunião daquelas pessoas que, sem

¹²⁶ Moradoras dos arredores de Lisboa e que ali vinham para vender produtos agrícolas.

perceber, encenavam um verdadeiro espetáculo citadino, que, na opinião do eu poético, deveria ser valorizado: “É bem esta paisagem portuguesa / que se deve mostrar, como surpresa, / à colónia estrangeira.” (idem, *ibidem*). Como se percebe, a poeta usa o termo “paisagem portuguesa” num sentido muito mais amplo do que a descrição do espaço físico. Sua percepção reflete uma interação individual, pessoal de um sujeito com um espaço (ou seja, uma troca entre interior e exterior) e tudo que nele é mobilizado (o que se vê e o que não se vê) a fim de transmitir poeticamente essa experiência sensível.

O poema de Fernanda de Castro evidencia, portanto, a conexão do sujeito lírico com o mundo, o olhar que é oferecido ao leitor deixa entrever tanto um espaço percebido, quanto a afirmação de um ponto de vista. Nesse sentido, entende-se que dois observadores, ainda que concentrassem sua visão sobre o mesmo ponto, perceberiam e transmitiriam aspectos diferentes dele. Assim, ao escolher a Praça da Figueira e um mercado a céu aberto como ponto de observação, a poeta dirigiu sua atenção às mulheres rurais que ali buscavam algum meio de subsistência e viu, nisso tudo, uma autenticidade e uma representação da cultura portuguesa que mereceria ser vista “como surpresa” pelos estrangeiros. Nesse misto de valorização e admiração, a passagem pelo mercado e o contato com seus personagens, odores, cores, sabores e texturas, ganhava, para o eu lírico, ares de uma experiência sensorial. Mais do que isso, o verdadeiro jogo que se estabelecia entre clientes e vendedores, a arte da barganha e da conquista empreendida por aquelas mulheres para cativar um comprador, sugeria algo voluptuoso, a ponto de que o poema encerre-se da seguinte forma:

E sobre as flores, os frutos, as mulheres,
o sol faz-se mais doce, mais dourado...
andam no ar, dispersos, mil prazeres,
e cada olhar reflete, apaixonado,
o paganismo ardente do mercado.
(CASTRO, 1994, p. 136)

Na conjunção dos elementos naturais e da figura feminina, o sol, presente na primeira estrofe, reaparece, agora, mais doce e dourado, encerrando o ciclo ao qual dera início. A atmosfera do mercado congrega, então, uma celebração à vida pulsante expressa no olhar de cada indivíduo e na verdadeira adoração que aquele ambiente inspirava. Adoração essa que, na perspectiva do eu lírico, não atingia

somente a ele, mas a cada um dos atores envolvidos naquela paisagem ao mesmo tempo referencial e altamente simbólica.

O poema de Fernanda de Castro torna-se última paragem desse caminho percorrido em busca da identificação de algumas das linhas mestras que Cecília Meireles propôs ao organizar a antologia *Poetas novos de Portugal*. Entre inúmeras possibilidades de abordagem de uma obra que abarca 200 poemas de 36 escritores diferentes, optou-se por dar destaque ao prefácio da obra como texto em que a própria autora fornecia indícios de sua visão acerca da literatura portuguesa, e revelava alguns pontos do processo de seleção dos autores e textos. Além disso, ao apontar características que julgava essenciais na nova poesia portuguesa, Cecília também indicou aspectos significativos e que permearam, em maior ou menor medida, sua própria criação poética, evidenciando que suas escolhas para o livro também passavam por um crivo pessoal e pela sua identificação enquanto leitora. Por isso, contemplar essa antologia, ainda tão pouco estudada pela crítica, é constatar a materialização mais efetiva da aproximação de Cecília com os portugueses e com a literatura de além-mar. Se as revistas traduzem a inserção da autora no contexto literário lusitano, atestando a abertura de espaço e divulgação de seu nome e sua poesia, a obra concebida pela poeta, em solo brasileiro, oferece uma contrapartida dessa interação, pois, assim como os periódicos, o livro contribuiu para que autores portugueses até então desconhecidos ou acessíveis somente a pequenos círculos intelectuais ganhassem um reconhecimento mais amplo no Brasil, como também em Portugal. Assim, Cecília Meireles foi peça chave para a consolidação de um intercâmbio literário, estimulando a leitura desses autores portugueses e abrindo caminho para que nomes como o de Fernando Pessoa se tornassem familiares aos leitores brasileiros. Portanto, é inegável que a antologia ceciliana tenha servido como parâmetro e referência, evidenciando uma cosmovisão em que a multiplicidade de autores, estilos e abordagens refletem também o espírito multifacetado da própria autora. Dessa maneira, abre-se espaço a uma Cecília Meireles empenhada em efetivar um diálogo literário e cultural que, além de dissipar fronteiras geográficas, revelasse a poesia portuguesa em sua vocação lírica e universal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Cecília, agora museu”. Com esse título, o jornal *Correio da manhã*, do Rio de Janeiro, anunciava em 1º de fevereiro de 1970, a intenção de Heitor Grillo, viúvo de Cecília Meireles, de transformar a residência da autora em um “relicário que ao mesmo tempo servisse de centro cultural e fosse um ponto de referência à sua obra.” (GRILLO In: FROTA, 1970, p. 41). O jornal afirmava ainda que a coleção folclórica, uma biblioteca de quase 15.000 volumes e o arquivo de Cecília estavam sendo organizados “para facilitar futuras consultas sobre sua poesia e maneira de trabalhar.” Infelizmente, Heitor Grillo faleceu no ano seguinte à publicação da notícia sem ver realizado o projeto que tornaria público o precioso acervo de Cecília. Situação que permanece inalterada até hoje. Assim sendo, o acesso a qualquer tipo de material que revele os meandros da produção das obras cecilianas ou mesmo detalhem aspectos da criação literária e da vida da autora permanecem interditados à maior parte dos pesquisadores. Dessa forma, textos inéditos, manuscritos, cartas, fotografias e desenhos mantiveram-se dispersos em jornais e espólios de outros escritores que preservaram a história íntima e literária de Cecília. Fazendo jus ao chamado universalista que permeou sua vida e poesia, esses fragmentos que ajudam a recontar sua trajetória acabaram espalhando-se pelo Brasil e fora dele. Resgatar aspectos desse mosaico ceciliano, tendo acesso às cartas, fotos e textos ainda pouco conhecidos, foi um dos objetivos perseguidos ao longo deste trabalho e alcançado ao se explorarem as relações literárias e afetivas que Cecília manteve em Portugal.

Consequentemente, dessa investigação emergiram aspectos sobre as conexões da autora com seu próprio país. Embora em muitos momentos a sensação predominante fosse a de um eterno débito brasileiro (dos leitores, da crítica, dos editores, dos literatos) em relação à escritora, percebe-se que essa possível incompreensão ou desajuste não foi um elemento paralisante, mas um incentivo a procurar novos redutos de uma recepção mais favorável. No caso de Cecília, esse baluarte se constituiu também através dos periódicos lusitanos, espaço em que ela publicou textos em prosa e poemas até ali inéditos (sendo as revistas o primeiro, e, muitas vezes, o único suporte para muitos de seus textos), teve obras analisadas e estabeleceu um diálogo literário profícuo, desdobrado em laços de amizade que se

perpetuaram através de missivas e de uma proximidade que ia além da literatura. Observa-se, assim, que as nove publicações que receberam contribuições de Cecília e aqui foram enfocadas poderiam ser agrupadas em três vertentes distintas: i) aquelas com as quais a escritora se envolveu mais a fundo, por identificar-se com a linha editorial seguida e a ideologia propagada; ii) aquelas em que aspectos ideológicos foram minimizados, a fim de que a participação se efetivasse; iii) e outras que sugerem uma interação mínima entre a autora e o espaço em que publica, indicando uma intervenção externa que conecta a autora à revista.

A primeira vertente, que buscou harmonizar, em meio ao fenômeno da modernidade, o binômio tradição/inação, teve a *Presença* como carro-chefe e responsável por lançar diretrizes voltadas para um ecletismo, para a elevação da arte como manifestação mais profunda do “eu” e avessa a questões exteriores ao fenômeno artístico. Ecos dessa tendência, adaptações e variações seriam manifestadas em publicações como a *Revista de Portugal*, *Távola Redonda* e *Lusíada*, alinhadas a preceitos semelhantes aos enunciados por Cecília Meireles e nas quais a autora se aclimatou sem maiores dificuldades. O segundo segmento contempla as revistas de caráter nacionalista, como a *Ocidente* e a *Atlântico*, nascidas em meio a uma época de ufanismo e censura, são reflexos de um tempo em que, mesmo cerceada, a literatura encontrou meios de subsistir. Atraindo diversos autores que pareciam colocar em segundo plano o fato de que se tratava de publicações alinhadas ao regime político vigente, essas publicações foram, aos poucos, conseguindo afastar-se da associação ao governo e seus órgãos, superando a intervenção política e ganhando o *status* de revista literária e cultural. Finalmente, os semanários *Fradique* e *O Diabo* distinguem-se como periódicos irônicos, provocativos e polêmicos, sugerindo que a publicação de um texto, muitas vezes, era efetivada muito mais pela intervenção de terceiros e com o intuito de promover um escritor e sua obra, do que por uma atuação contundente do próprio autor de ali se ver editado. Nessa vertente se enquadra também a revista *Aventura*, publicação que, embora seguisse uma orientação católica semelhante à *Festa*, não contou com uma aproximação efetiva de Cecília, e na qual se supõe que o aparecimento de um de seus poemas deva ser creditado a Alberto de Serpa.

Ainda que o envolvimento de Cecília Meireles ocorra em maior ou menor escala nos diferentes periódicos, é inegável que as revistas portuguesas se

estabeleceram, entre as décadas de 30 e 50, como grandes veículos de propagação de suas obras e poemas, elevando seu nome e difundindo-o pela Europa. A responsabilidade dos amigos portugueses para que Cecília fosse lembrada em revistas e jornais também é expressiva. Como se viu, uma verdadeira rede de colaboradores (escritores, editores, intelectuais e artistas) agia em prol da escritora, facilitando, estimulando ou intervindo para sua aparição nesses meios. Dessa maneira, se, em Portugal, não se poupavam esforços para a divulgação da poesia ceciliana, e a relação literária instigava ainda mais o estabelecimento e a manutenção de laços de amizade, no Brasil, Cecília também se esforçou para oferecer uma contrapartida, concretizada, por exemplo, em obras como *Poetas novos de Portugal*.

A história harmoniosa entre a poeta de *Viagem* e a terra de seus antepassados manteve-se sem dissabores até meados da década de 50. Sua última publicação em um periódico lusitano se deu em 1955, na *Lusíada*. Três anos depois de sua despedida das revistas, a autora faria sua derradeira passagem por Portugal. Voltando de uma viagem a Israel, em março de 1958, o avião de Cecília fez uma aterrissagem imprevista em Lisboa. No aeroporto, sem que ninguém a esperasse, a autora confessava ter pensando “com melancolia nos [seus] amigos, ali tão perto e tão longe!” (MEIRELES *apud* GOUVÊA, 2001, p. 113), mas mesmo pesarosa pelo desencontro, acabou por não avisar a ninguém que ali se encontrava. Por volta dessa mesma época, parece instaurar-se um distanciamento entre Cecília e os portugueses. Cessaram as contribuições em periódicos e as aparições em jornais (só retomadas efusivamente com a morte da autora, em 1964), rarearam as cartas trocadas com muitos dos nomes mais próximos (as últimas datam justamente de 1957, com Alberto de Serpa) e até se registram algumas queixas da poeta, encontradas em correspondências mais tardias ao escritor português Manuel Mendes. Em missiva datada de julho de 1959, a autora, por exemplo, afirmava:

Enfim, Manuel Mendes, parece que V. é o que resta dos meus primeiros amigos de Portugal: uns perderam a vida, outros, a amizade por mim. Com V. ainda não me esqueceu, e perdoa sempre meu silêncio, e ainda me oferece coisas tão lindas, aqui me tem

muito comovida, a agradecer-lhe, a agradecer-lhe e a agradecer-lhe.¹²⁷

No ano seguinte, em outra carta, Cecília adotava um tom ainda mais amargurado, ao avaliar a situação de suas relações com Portugal:

Não sei se ainda voltarei a Portugal. Aqueles que podiam ser também os velhos amigos, dos velhos tempos, já me têm dado arrelias suficientes para que eu faça uma cruz sobre o mapa. E é pena, porque Portugal tem seus encantos. A vida é muito mais triste do que se é capaz de imaginar previamente. E não só de tristezas grandiosas, - mas das outras, mesquinhas, idiotas, vis. Mas quem entende o mundo? Até baratas existem! Por que Deus inventou as baratas?¹²⁸

Após um período de longa cumplicidade, Cecília via alguns de seus laços de amizade mais antigos sofrerem reveses, levando-a a, dramaticamente, afirmar que talvez não voltasse mais às terras lusitanas. É curioso notar que o mesmo teor de ressentimento manifestado por Cecília em relação aos seus pares brasileiros, tenha pontuado, em determinada altura, a sua visão sobre os companheiros portugueses. Não é possível precisar a sequência de eventos que culminaram nesse afastamento, havendo uma única menção a um desentendimento em carta de Heitor Grillo, enviada em 1965 a Maria Valupi, prima de José Osório de Oliveira, em que se lamentava a morte do escritor e a desavença instaurada entre Cecília e ele:

Foi para mim uma triste notícia a da morte de José Osório dias depois da partida de Cecília para sempre. Pois ela morreu no dia 9 de novembro e o José no dia 3 de dezembro do ano passado. Bem sei que ele era amigo sincero de Cecília, e o que houve e foi causa de uma atitude dela, talvez um tanto áspera, foi uma conversa do José com a Maria Fernanda, em Salvador, capital do estado da Bahia, e por ocasião de um dos “Colóquios Luso-Brasileiros de Literatura”. E por essa conversa, depois lamentavelmente transmitida a Cecília, ela se sentiu ferida e como era de alta sensibilidade, achou melhor o silêncio. Mas estava ultimamente pensando em reconciliar-se com os amigos transviados ou mal interpretados e dentre eles, certamente, estava o José Osório. Agora que ambos são espíritos

¹²⁷ Carta de Cecília Meireles a Manuel Mendes, datada de 31 de julho de 1959, pertencente ao espólio do autor e disponível no site da Fundação Mário Soares, no endereço <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04634.011.006#!3>>

¹²⁸ Carta de Cecília Meireles a Manuel Mendes, datada de 7 de janeiro de 1960, pertencente ao espólio do autor e disponível no site da Fundação Mário Soares, no endereço <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04634.011.003#!3>>

puros, estou quase certo que a reconciliação já se deu. (GRILLO In VALUPI, 2007, pp. 155-156)

Pelo que se depreende da carta de Grillo, uma conversa entre José Osório e a filha de Cecília Meireles, Maria Fernanda, teria causado algum ressentimento na poeta brasileira que, tomada por uma “alta sensibilidade”, como tentava justificar Grillo, acabou optando pelo rompimento das relações. Todavia, como o próprio viúvo frisava, antes de falecer, a autora já cogitava uma reconciliação, que, todavia parece nunca ter se concretizado. De fato, um ano antes de sua morte, Cecília escreveu a Manuel Mendes, mostrando-se mais receptiva à ideia de voltar a Portugal e rever seus amigos, assumindo um tom mais ameno do que o manifestado três anos antes e atribuindo a questões de ordem prática o adiamento de uma viagem ao país:

Tudo está muito caro, e não aparecem aqueles dólares de que eu preciso para dar uma corridinha por esses sítios onde os meus amigos se escondem, aí, aqueles sítios que escolheram tão longe de mim que não há dólares bastantes para os poder facilmente encontrar...¹²⁹

Destacar o fato de que a relação cecilianiana com Portugal também enfrentou dissabores, principalmente nos últimos anos de vida da autora, não é, de forma nenhuma, contradizer a força do vínculo que a uniu ao país e aos portugueses. Afastando-se a concepção idealizada de que essa interação de Cecília com seus companheiros lusitanos foi harmônica do início ao fim, abre-se espaço para a percepção de que se tratava de um contato humano em seu sentido mais pleno: sujeito também a fragilidades e inconstâncias. Dessa forma, conjugando vida e poesia, esta pesquisa perseguiu uma trajetória pontuada por ligações literárias e sentimentais que, sem sombra de dúvida, não ajudaram só a definir a essência pessoal de Cecília Meireles, mas também deixaram inúmeros vestígios ao longo de sua criação poética. Assim, a conexão com Portugal, estabelecida, de início, por questões hereditárias, desdobrou-se e prolongou-se muito além da biografia de Cecília, sendo, sim, uma herança adquirida, e perpetuada por uma vocação lusitana à qual a autora não quis renunciar.

¹²⁹ Carta de Cecília Meireles a Manuel Mendes, datada de 10 de setembro de 1963, pertencente ao espólio do autor e disponível no site da Fundação Mário Soares, no endereço <<http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04634.011.002#!3>>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*, São Paulo: Martins/INL, 1972.
- AUGUSTO, Armindo (Org.). *Em louvor de Santa Clara*. Braga: Montariol, 1954.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENTO, José. “Sobre Cecília Meireles” In: *O tempo e o modo*, nº. 22, p. 94-103, 1964.
- BUENO, Jayme F. *Távola Redonda: uma experiência lírica*. Curitiba: EDUCA, 1983.
- BRITO, Mário da S.. *Poesia do modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- CARPEAUX, Otto M. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1955.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores e números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- CHORÃO, João B. “‘Távola Redonda’ ou da (im)possível harmonia” In: *Távola Redonda – Edição fac-similada*, Lisboa: Contexto, s/p, 1989.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- _____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CORTESÃO, Jaime. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1943.
- CRISTOVÃO, Fernando. “Compreensão portuguesa de Cecília Meireles” In: *Cruzeiro do Sul, a Norte*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- _____. “Evolução histórica do relacionamento cultural luso-brasileiro” In: *Da lusitanidade à lusofonia*. Coimbra: Almedina, 2008.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. “Cecília e Ronald: conversas transversas com Pessoa” In:

Revista Navegações, v. 6, n. 1, p. 16-20, jan./jun. 2013

FERREIRA, Vergílio. *Escrever*. Lisboa: Bertrand, 2001.

FONSECA, Edson Nery da. *Três poetas brasileiros apaixonados por Fernando Pessoa*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 1985.

FREIRE, Natércia. "Cecília Meireles". *Diário de Notícias*, p. 1-2, 12 de novembro de 1964.

FROTA, Lélia Coelho. "Cecília, agora museu". *Correio da manhã*, ed. 23558, p. 41, 01 de fevereiro de 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_08&pasta=ano%20197&pesq=> Acesso em: 25 de fevereiro de 2016.

GALHOZ, Maria A. D. "O momento poético do *Orpheu*". In: *Orpheu* (vol.1, edição fac-similada) Lisboa: Ática, 1971.

GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOTLIB, Nádia B. "De volta à primeira lição". In: GARCEZ, Maria Helena Nery; RODRIGUES, Rodrigo Leal (Org.) *O Mestre*. São Paulo: Green Forest do Brasil, 1997.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GOUVEIA, Margarida M. *Vitorino Nemésio e Cecília Meireles: a ilha ancestral*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida/Casa dos Açores do Norte, 2001.

_____. *Cecília Meireles – uma poética do "eterno instante"*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2002.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. "Uma entrevista com Agripino Grieco". *Ler – Jornal de Letras, Artes e Ciências*. Ano I, nº 3, p. 1, 1952.

GUIMARÃES, Fernando. *Simbolismo, modernismo e vanguardas*. Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1982.

LOUNDO, Dilip. "Cecília Meireles e a Índia: viagem e meditação poética". In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade: seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.

MALEVAL, Maria do A. T. "O (desen) canto medieval na Poesia de Cecília Meireles" In: *Revista Scripta*, v.6, n.12, Belo Horizonte, p. 134-145, 2003.

MARTINHO, Fernando J.B. *Tendências dominantes da poesia portuguesa da década de 50*. Lisboa: Colibri, 1996.

_____. "Modernismo português e brasileiro: olhares e escritas cruzadas". In: *Revista Scripta*, v.6, nº12, Belo Horizonte, p. 189-208, 2003.

MARTINS, Ana L. *Revistas em revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Editora da USP/FAPESP, 2010.

MARTINS, Fernando C. (Coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

MARTINS, Maria H.D. "A obra de Cecília Meireles e o projeto modernista" In: *Revista de Cultura Vozes – 50 anos de Modernismo Brasileiro*, Petrópolis: Vozes, vol. LXVI, p. 53-56, jan/fev. 1972.

MEIRELES, Cecília. "Notícia da atual poesia brasileira." In: *Cursos e conferências* (vol.1) Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1935.

_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

_____. "Carta del Brasil." In: *Realidad – Revista de Ideas* (vol.1), Buenos Aires: López, p. 91-104, 1947.

_____. *Olhinhos de Gato*. São Paulo: Moderna, 1983.

_____. *Cecília e Mário*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. *A lição do poema: cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues*. (Org.) Celestino Sachet. Ponta Delgada: Instituto Cultural, 1998.

_____. *Crônicas em geral* (vol.1) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998

_____. *Crônicas de viagem* (vol.1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *Crônicas de viagem* (vol.2). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

_____. *Crônicas da Educação* (vol.1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Poesia completa* (2 vol.) (Org.) Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Três Marias de Cecília*. São Paulo: Moderna, 2006.

_____. *Episódio humano*. Rio de Janeiro: Desiderata; Batel, 2007.

MELO E CASTRO, E.M. de. "As revistas dos novíssimos" In: *Sema – Publicação sazonal de artes e letras*, nº.3, p. 59-65, outono/1979.

MILLET, Sérgio. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

MOTA, Luísa. *O canto repartido: Cecília Meireles e Portugal*. Lisboa: INCM, 2012.

NEMÉSIO, Vitorino. "Esta sou eu – a inúmera". *Diário Popular*, p. 5, 2 de maio de 1946.

NUNES, Maria T.A. *A poesia da Presença*. Lisboa: Seara Nova, 1982.

OLIVEIRA, Ana M.D. de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

_____. "Cecília Meireles, leitora de poesia portuguesa" In: *Veredas - Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, nº 17, p. 7-18, 2012.

OLIVEIRA, José Osório de. "A poetisa do Brasil". *Diário de Lisboa*, p. 4, 9 de outubro de 1934.

PAES, José Paulo. "Introdução" In: RILKE; Rainer Maria. *Poemas*. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiros. "Lembrança de Cecília em *Poema italianos*" In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001.

PAULO, Heloísa. "Os caminhos cruzados: os dois 'Estados Novos' e as 'continuidades políticas após 1945.'" In: LESSA, Carlos (Org.) *Os lusíadas na aventura do Rio Moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PELOSO, Lina Tâmega Del. "A imagem da estrela na poesia de Cecília Meireles" In: *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, nº 58, p. 61-63, 1970.

PEREIRA, Maria M. C. da. *Ocidente - Imagens e fronteiras da Europa e da Cultura Ocidental (1938-1948)*. Coimbra: Quarteto, 2004.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa obras em prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1974.

PINTO, Madalena V. “Modernismo português e modernismo brasileiro: que diálogo? Entrevista a Eduardo Lourenço” In: *Revista Abril*, vol. 7, nº14, p. 213-216, 2015.

PIRES, Daniel. *Dicionário da Imprensa periódica literária portuguesa do século XX (1900-1940)*. Lisboa: Grifo, 1996.

_____. “Fradique” In: MARTINS, Fernando C. (Coord.) *Dicionário de Fernando Pessoa e do modernismo português*. São Paulo: Leya, 2010.

QUADROS, António. *O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição*. Portugal: Publicações Europa-América, 1989.

QUEIROZ, Carlos de. “Cecília Meireles, poetisa europeia”. *Diário de Lisboa*, p. 5-6, 21 de dezembro de 1934.

RICARDO, Cassiano. *A Academia e a poesia moderna*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1939.

ROCHA, Clara. *Revistas literárias do século XX em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

RÓNAL, Paulo. “As tendências recentes”. In: *Poesia Completa de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 63-65.

ROSA, Vasco. *A grande Cecília*. *O Observador*, s/p, 8 de novembro de 2014. Disponível em: <<<http://observador.pt/especiais/grande-cecilia>>> Acesso em: 17 de fevereiro de 2016.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. In: *Orpheu* (vol.1, edição fac-similada) Lisboa: Ática, 1971.

SADLER, Darlene J. “ABC de Cecília Meireles” In: GOUVÊA, Leila V.B. (Org.) *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas; Fapesp, 2001.

SANTOS, Alda C. B. R. dos. *Occidente, imagens e representações da Europa* [Dissertação de Mestrado] Disponível em <<http://hdl.handle.net/10316/13384>>, Coimbra, 2009. Acesso em: 17 de junho de 2015.

SARAIVA, Antônio J.; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 1985.

SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo português e modernismo brasileiro: subsídios para o seu estudo e para a história das suas relações*. São Paulo: UNICAMP, 2004.

_____. *Correia Dias, esquecido e inesquecível artista de Portugal e do Brasil*. Lamego: Douro Alliance, 2012.

SAYERS, Raymond. “O universo poético de Cecília Meireles” In: *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

SENA, Tereza. “A Águia” em 1918: um modernismo conciliatório de restauração do tradicional.” In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa: Ensaio, n. 94, p.15-24, nov. 1986.

SERPA, Alberto de. *A vida é o dia de hoje*. Porto: Presença, 1939.

SIMÕES, João G. *História do movimento da “Presença”*. Coimbra: Atlântida, 1958.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

TOMÁS, Júlia. *Ensaio sobre o imaginário marítimo dos portugueses*. Braga: Universidade do Minho, 2013.

VALUPI, Maria. *Antologia poética*. (Org.) Ana Marques Gastão. Vila Nova de Famalicão: Quasi, 2007.

PERIÓDICOS

Festa

ANDRADE, Mário de. “O grupo de ‘Festa’ e sua significação” In: *“Festa – Mensário de Pensamento e Arte*, Anno I, nº 6, março de 1928, p. 12.

ATHAYDE, Tristão de. “Gente de amanhã” In: *“Festa – Mensário de Pensamento e Arte*, Anno I, nº 6, p. 14, março de 1928.

SILVEIRA, Tasso da. “Cateretê nº5 para sanfona e violão” In: *“Festa – Mensário de Pensamento e Arte*, Anno I, nº 9, junho de 1928, p. 5-8.

Presença

RÉGIO, José. “Literatura viva” In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, nº 1, p. 1-2, março de 1927.

_____. “Classicismo e modernismo” In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, nº 2, p. 1-2, março de 1927.

_____. “Literatura livresca e literatura viva” In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, nº 9, p. 1-8, fevereiro de 1928.

_____. “Semanários literários”. In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, nº 46, p. 15, outubro de 1935.

_____. “Alguns poemas de Cecília Meireles” In: *Presença – Folha de Arte e Crítica*, nº 53-54, p. 2, novembro de 1938.

Revista de Portugal

“Revista de Portugal”, vol. 1, nº1, p. 151-152, outubro de 1937.

QUEIROZ, Carlos de. "Viagem, Poemas de Cecília Meireles, Edições Ocidente, Lisboa" In: *Revista de Portugal*, vol. 2, nº 10, p. 264- 267, novembro de 1940.

Ocidente

CARVALHO, Rui G. de. "A açorianidade na poesia de Cecília Meireles" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. XXXIII, nº 113, p. 8-15, setembro de 1947.

FREIRE, Natércia. "Um fantasma de poesia: "Amor em Leonoreta" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, nº 254, p. 329-334, junho de 1959.

MEIRELES, Cecília. "Meu amigo Diogo" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. LVI, nº 253, p. 283-289, maio de 1959.

MÚRIAS, Manuel. "Cabo da Boa Esperança" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. 1, nº 1, p. 5- 12, junho de 1938.

OSÓRIO, João de C. "O valor da poética – exemplificação por dois livros: "Viagem", de Cecília Meireles e "Em cada dia se morre...", de Tomaz Kim" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. VIII, nº 23, p. 490-505, março de 1940.

PORTUGAL, José B. de. "Cânone de Cecília" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. LXVIII, p. 5-9, janeiro de 1965.

RICARDO, Cassiano. "Cópia do parecer do poeta Cassiano Ricardo" In: *Ocidente – Revista Portuguesa Mensal*, vol. VI, nº 15, p. 327-332, julho de 1939.

Atlântico

FERRO, Antonio. "Algumas palavras de Antonio Ferro" In: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, nº 1, s/p, 1942.

FONTES, Lourival. "Unidade espiritual" In: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, nº 1, p. 1-3, 1942.

OLIVEIRA, José O. de. "Cecília" In: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, nº3, p. 204, 1943.

QUEIROZ, Carlos. "Acerca do último livro de poemas de Cecília Meireles: 'Mar Absoluto'" In: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Nova Série, nº 3, p. 120-122, 1947.

Távola Redonda

LACERDA, Alberto de. "Um lugar para a poesia" In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc.1, p. 3, 1950.

MOURÃO-FERREIRA, David. "Lirismo ou haverá outro caminho?" In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 1, p. 8, 1950.

_____. “Cecília Meireles – acerca da sua poesia” In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 12, p. 13-15, 1952.

_____. “Nota” In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 13, p. 7, 1952.

_____. “Jornal” In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 14, p. 7, 1952.

_____. “Gazetilha” In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 14, p. 8, 1952.

VIANA, António Manuel Couto. “Távola Redonda” In: *Távola Redonda – Folhas de Poesia*, fasc. 7, p. 6, 1952.

Fradique

OLIVEIRA, José Osório de. “Cecília Meireles – Inéditos”. *Fradique*, n. 95, p.1, 28 de novembro de 1935.

O Diabo

“O Diabo na Presença” In: *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano II, nº 73, p. 1, 17 de novembro de 1935.

“O Diabo e o Brasil” In: *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano V, nº 212, p. 1, 16 de outubro de 1938.

INEZ, Artur. “Janela aberta” In: *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano I, nº 1, p. 1, 2 de junho de 1934.

LIMA, Manuel Campos. “Uma arte simples e heroica” In: *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano VII, nº 282, p. 1, 17 de fevereiro de 1940.

MEIRELES, Cecília. “Retrato” In: *O Diabo – Semanário de Crítica Literária e Artística*, Ano VI, nº 253, p. 5, 29 de julho de 1939.

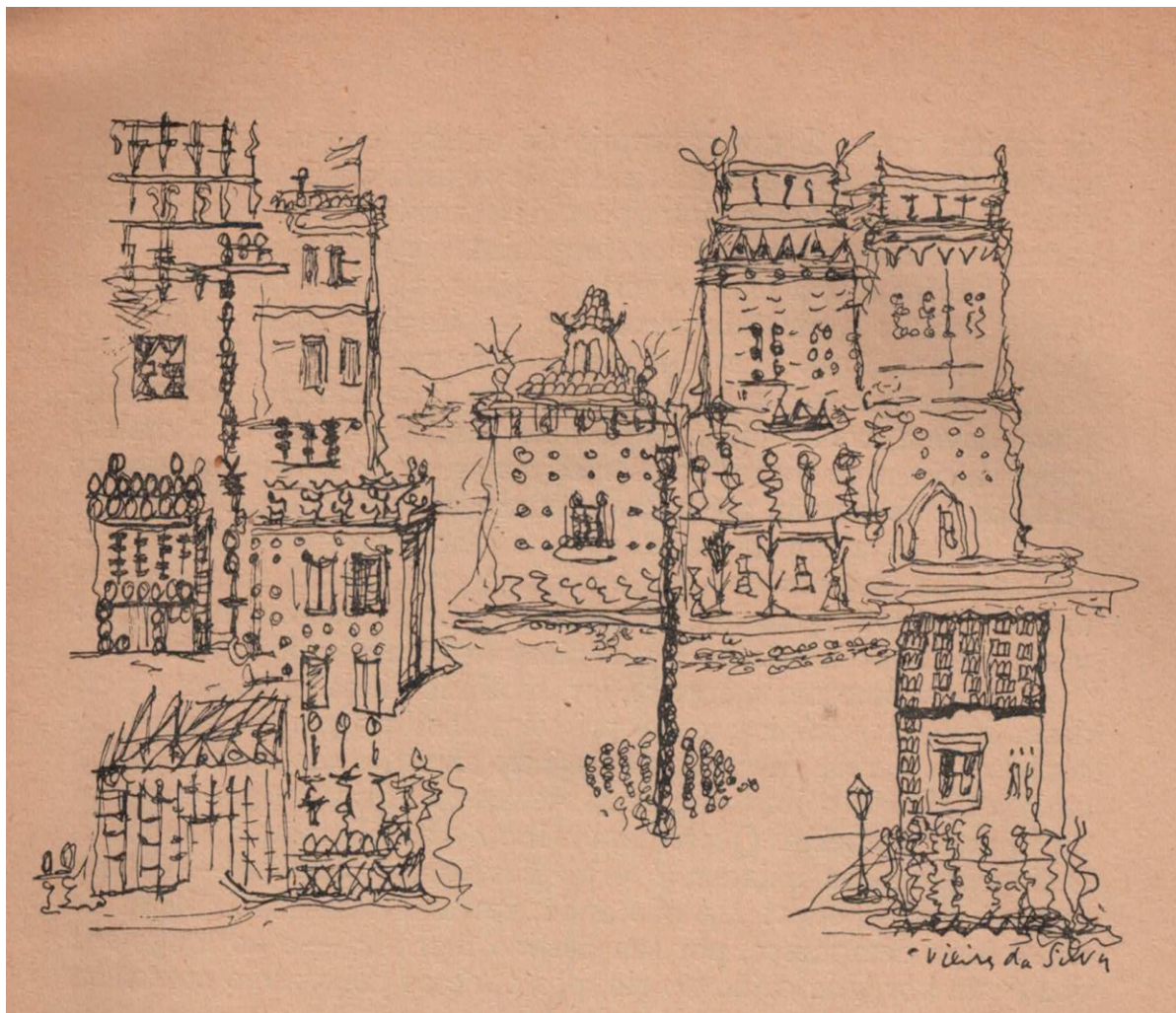
Aventura

CINATTI, Ruy. “Ordem e aventura” In: *Aventura: revista bimestral de Cultura*, nº1, p. 1-5, maio de 1942.

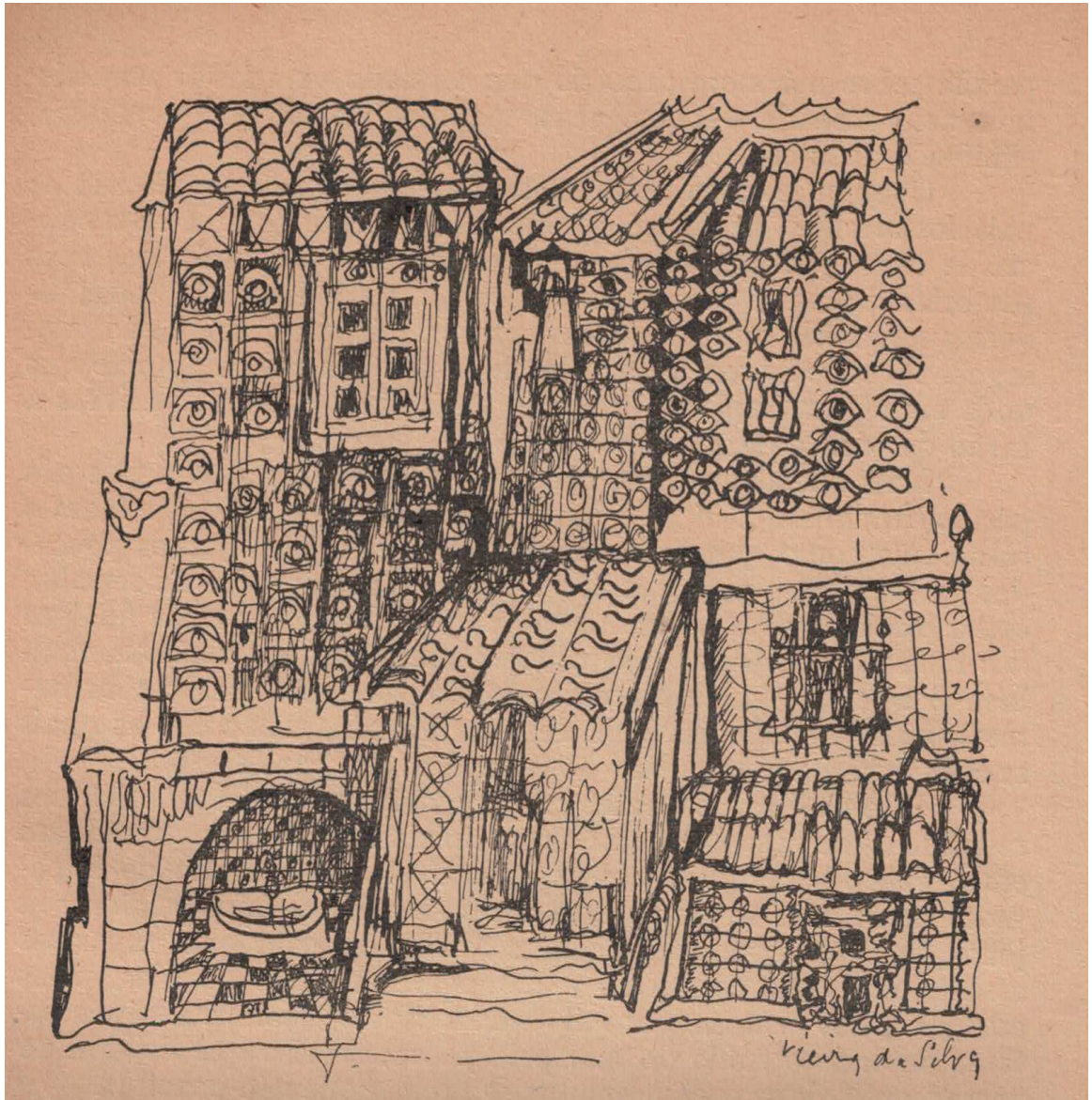
ANEXOS

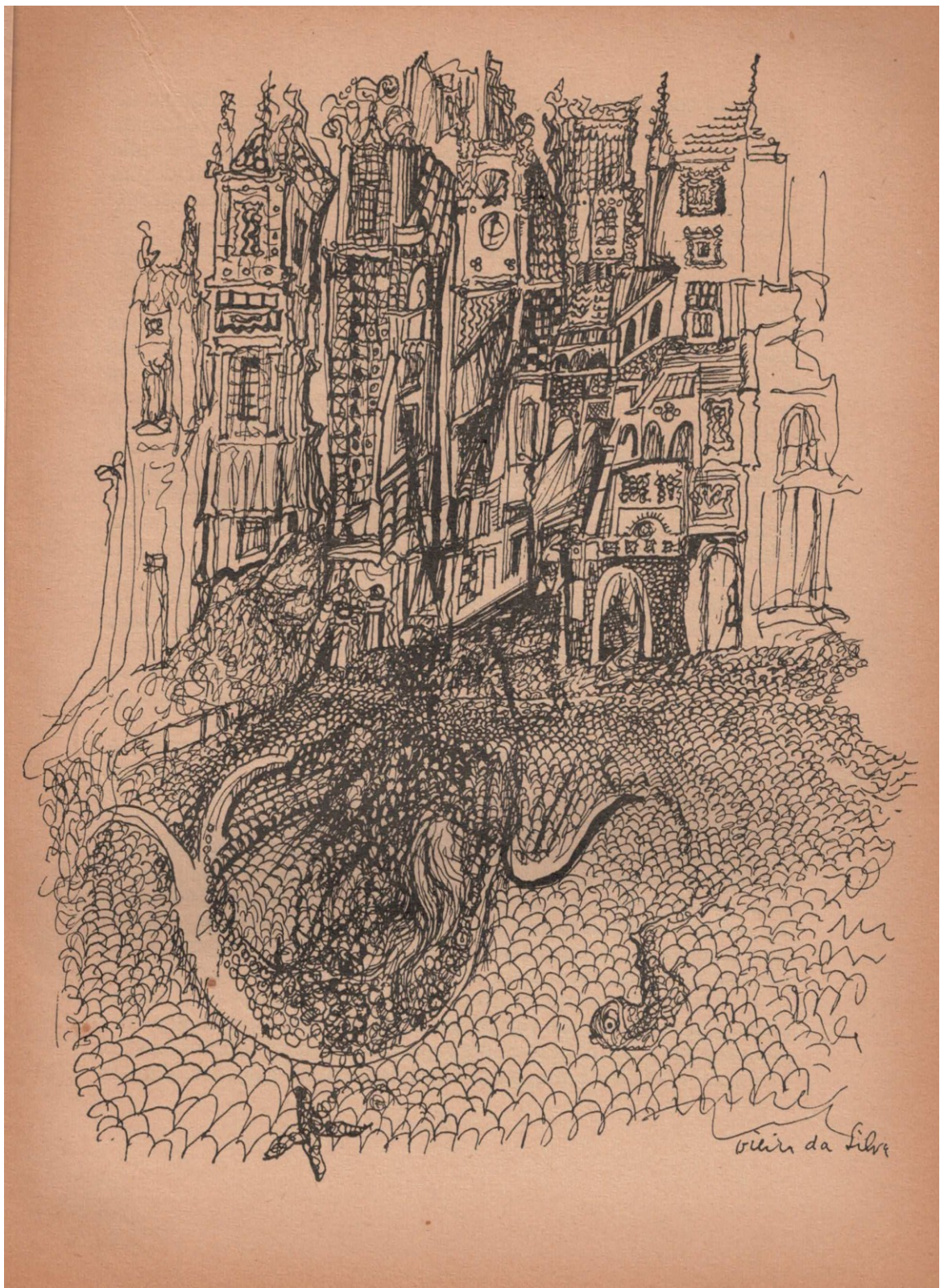
ANEXO I

Ilustrações de Maria Helena Vieira da Silva para a crônica "Evocação lírica de Lisboa", de Cecília Meireles, publicada na revista *Atlântico*, nº 6.









ANEXO II

Poema de Cecília Meireles, publicado em novembro de 1952 na revista *Lusíada* - Volume I, nº 2, com ilustração de Carlos Botelho.

IMPROVISO

*Por que nome chamaremos
quando nos sentirmos pálidos,
sobre os abismos supremos?*

*De que rosto, olhar, instante,
veremos brilhar as âncoras
para as mãos agonizantes?*

*Que salvação vai ser essa,
com tão fortes asas súbitas
na definitiva pressa?*

*Ó grande urgência do aflito
Ecos de misericórdia
procuram lágrimas e grito,*

*andam nas ruas do mundo,
pondo sedas de silêncio
em lábios de moribundo...*

CECÍLIA MEIRELES



ANEXO III

Poema de Cecília Meireles, publicado em outubro de 1955 na revista *Lusíada* - Volume II, nº 7, com ilustração de Martins da Costa.

O que me disse o morto de Pompeia

*Levanta-me da cinza em que me encontro,
põe nos meus olhos o seu lume antigo!
Desdobra-me na boca a língua imóvel,
ergue os meu passos, leva-me contigo!
Deixa a morte somente com a minha alma,
para haver seu reflexo no que digo.*

*Andarei pela terra novamente,
— forma efêmera já desencantada —
recordando a tristeza que sabia,
provando de outro modo a dor passada,
ensinando a sentir o amor que morre,
e a amar todas as máscaras do nada.*

*E a estar, ao mesmo tempo, longe e perto,
e a ser múltiplo, unânime e indiviso,
porque estive acordado em plena morte,
e sei tudo o que existe e o que é preciso.
Levanta-me da cinza em que me encontro,
para explicar-te o Inferno e o Paraíso!*

*«Desdobra-me na boca a língua imóvel,
— que os mortos sabem mais do que os Profetas.
Faze-me andar de novo, isento e livre,
entre as formas dos vivos, incompletas.
Dize-me apenas se há quem possa ouvir-me!
Senão, deixa-me estar nas cinzas quietas».*

Pompeia, 1953.

CECILIA MEIRELES

29-7-1939

O Diabo

Página cinco

TERRAINGRATA

Conto de Antônio Cabral

ASSENTARA-SE à beira, junto da filha, a pequena Renata, que fazia as contas, as regras lousa. A mulher, a Ti Zolmeira, acordada, soprava à lancha do pinheiro, que não queria arder. O Ti Chico quebrou a silêncio: —O Dr. já veio, temas que falar com diá! O raio da vida! O raio da vida! Parece que isto caminha para o pior! Maldito ano! E mergulhou a cabeça, a olhar para os algarismos que a filha, se desenhando, sem compreender. Pagaria com o censo, para o S. João pagaria tudo redondo. A mulher não deixava de olhar para as bruxas incandescentes; também se sentia opressa, não sabia o que futurova. Só se curia o rancor do lápis na lousa e o estalar do cascalho do pinheiro. Não era para desanimar, e Dr. com certeza não deixaria de olhar para as bruxas incandescentes. A Zolmeira ergueu-se: acendeu a aluminosa do canteiro. —Te venci! Então de leve um gesto de enfado: —Porque não mandaste a repagá-ri a venda? —É preciso poupar! Poupar muito, ouviam! Os outros também não se comem com acerto, não comenhamos fideles. Levantou os olhos para o homem, olhos sem fulgor, onde se notavam rastros de lágrimas: —Era preciso poupar, poupar muito! E dar graças a Deus! Os outros, a maior parte, já se não tinham. O raio da vida! A mulher encostou o rosto num laço preto, sufocando as lágrimas rebeldes.

—Porque choramingas! O Rio das mulheres. Porque choramingas? E desceram uma lufada de impressões e obediências. A Ti Zolmeira choramingou: —Vem ser despedido! Não nos tirar a Tapada! O universo é de manhã o Páris, depois do Dr. tem ser despedido. O homem ergueu os braços, servilmente: Não, não podia ser! É um crime! É um crime! O Dr. devia-o compreender! O universo é de manhã o Páris, depois do Dr. tem ser despedido! É um crime! O Dr. devia-o compreender!

Se lhe tiravam a Tapada, matava-se, acabava com tudo! Não quis comer. E se batias, já encostas, arrefecim. Só a Renata é que com. A candeia oscilava. Na lousa projectavam-se sombras negras. As bruxas tinham-se extinguido, fôra-se o calor. A filha deixava cair a lousa, acerrava os olhos. E os dois, sem fôca, a reataram-se para a cama, esfalfados do labor do dia.

Nela ainda restava a esperança do Dr. e adormeceram passando na Tapada, no censo que deviam colher.

Sol a inundar o campo. Sube que sobe, lá para riba, fôra a Tapada. Já avistava a pequena cerca de canteiro, os seus aulos verdes com as repagá-ri graneladas, dando a ideia dum pequeno mar, uma nega de mar, esculante, agitado pelo lígido vento da manhã. Quantos anos ele caminhava naquele caminho! Também naquele mar humilde, aqueles pedregos de terra, sempre revolvidos para que os amentes germinem—existiam em abundância—os despretos e os longos sofrimentos. Não era ele só que sofria! Havia os outros, o inençã canal de desagraças, de infelices como ele. Era o irmão, o Balmiro, aquele tólo Balmiro que vivia feliz, e que numa noite sinistra se suicidou, ao ter conhecimento do adulterio da mulher. Os outros hipotecavam tudo, depois deixavam-se morrer de nostalgia, prendidos ainda a um amor forte pela terra, que não crutia lhe arrebatavam.

SEARA NOVA

revista semanal de doutrina e crítica
(18.º ano de publicação)

POLÍTICA — SOCIOLOGIA
ECONOMIA — PEDAGOGIA
FILOSOFIA — LITERATURA
ARTE — CIÊNCIAS

Secção permanente de Factos e Documentos
onde é fixada a actualidade internacional
nos seus mais variados aspectos.

avam. Por todo o mundo era assim! Olhou para a vigora cerejeira, que o filho tinha plantado, uns dias antes de embarcar. Lá andava por terras solitárias do Brasil, fôta vagabunda, miserável, pedicada. Vinham-lhe à ideia as palavras que ele dissera, as últimas palavras que lhe dissera: —Quando voltar, compraremos muitas fazendas. Ainda um dia seremos ricos. Por todo o mundo era assim. E concentrou-se no seu próprio sofrimento, na sua tortura. Se lhe tirassem a Tapada, matava-se, acabava com tudo. A fazenda era para o Alberto, abençoado, abençoado. Estrejava-lhe a terra, para que ele, aquele beduíta, lhe cedesse a filha. Ah! Aquela Carolina! Ele reparara em aquelas palavras que se colavam ao corpo da repagá-ri. Se um estúpido é que não reparava. Aquela Carolina! Aquela Carolina! Nunca nãe um diá pelo imbon do Alberto e pela filha, que comecou para o seu infelicidade. Santa graça de acabar com tudo. Viram-lhe as lágrimas aos olhos, sentia-se despedido, abençoava a vida. Para que lhe tiravam a Tapada? Para a família que a moladora, que fôra de uma terra insulsa, uma terra dól, fértil. O ar, o pát, os irmãos, todos tinham trabalhado, contribuído para o seu melhoramento. Há sessenta anos, nos longos sessenta anos que a família morriera naquela terra. Quantas vezes a tinham pago! Terra ingrata! Terra ingrata! murmurava muito baixo, num cicio. De que lhe servia todo o trabalho, todos os esforços, todas as antigas cascas! Para que minar a terra, abrir poço, aunar fôca de exploração, para que se colhitas fôsem mais cascas. Lá estava a barroca, hom funda, a casca as águas, não fôsem elas dar cabo do homem. Tudo inútil. Terra ingrata! Iria a casa do Dr.

No caminho viajavam humildes flores murchadas, que ele carregava. Os melros elevavam-se do dos silvados que margem os caminhos, acastados com a sua presença, deixando atrás os seus radicantes, a alegria de viver. A natureza am fôta, no pante de agradável chora, um sol morto a inundar o vasto campo. Só os caminhos, olhos aqueles murchas flores, aquela gente que comenava de toda a terra, aquela cheia fôta e sãdo que vem da terra.

Caminho baixo. Chagavam-lhe aos olhos, geladinhos, rios cristalinos. Vinham de dentro, da obra do Dr. G. G. G.

Hesitou em entrar, sentia-se tímido. Num gesto de respeito empurrou a porta. Um cão, um exemplar de Serra, rangia-lhe os dentes. O Dr. lá de baixo barrou: —Quanto Serrano! Quanto! Meu o cão erguia-se nas patas traseiras, lambia-lhe as mãos num gesto de amor. —Dito, não me conhecia! Não me conhecia! e o Serrano abanava o plumão rubi, redolendo em volta do amigo, latindo de contenta. Os olhos do moço animal pareciam dizer-lhe: —Como seu estúpido em não te conhecer, não conhecer o Chico, o velho amigo.

A D. Prorça estudia-se, vindo, vindo, vindo com o imperito do quadro. O Dr. olhava-o continuamente: —O que desaja, homem! Muito convergente! com as almas entreditas no chão, tódoas: —Eu venho, eu venho por via da Tapada, meu doutor. Verdadeira deve lembrar-se de mim, sou o Chico, o Chico da Zolmeira que a sr. Dr. me ia despedido da fazenda. Eu venho a despedido. A minha mulher fôta-se de lavar. É uma desgraça! E uma desgraça! O Dr. fôta-se a como irritado: —Sim, tenho que despedido e tenho bastante coisa a fazer, não sabe! E comenava a despedido. O Chico não o compreendia, mas o que ele dizia não era verdade, não, não era assim. Sentia-se vencido, apressado, mas não era assim. A Carolina chorava: —Sr. Dr.! Sr. Dr.! A casa está no meu. O Dr. abençoava-o. O Chico ainda replicou: —Sr. Dr.! Sr. Dr.! Isso é um crime! Isso é um crime! Eu pago, eu faço ténção de pagar para o S. João. Tenho lá canteiro, eu pago. Sr. Dr.! Não, já se disse. É mau trabalhador. É mau trabalhador! E encaminhou-se para casa.

O Chico murmurou: Eu mato-me. Eu mato-me. Envia lá o poço, o profundo poço, cheio de água, água turva. O cão estradava-se na terra, deixando olhares amidos para o Chico. Vin-o agitado, caminhando para os marges do poço. Murmurou: Deve caber da vida por causa dos outros, por causa do Dr. por causa da Tapada. Os outros, só os outros é que eram culpados. E atirou o corpo que desapareceu na água, sem um grito, sem uma exclamação de revolta. O cão aproximou-se do poço, viu as águas ainda agitadas retomarem a mesma posição. E am latido fôbra, redolendo em volta do poço, olhando para a buraca onde o amigo tinha desaparecido.

Crianças

por Furtado Sarauá

Foi numa destas últimas tardes de verão que um valor enfante nos conduziu a um refúgio forçado.

A sonhadora devorou amigos, calmamente me instalei, reforçando um refresco que me retemperasse um pouco dos excessos da temperatura.

E quando troquei o último gole, um jovem, criança ainda, abeirou-se da minha mesa e silenciosamente, cabiço, conservou-se perante mim, estendendo a mão a sua mãe.

Cabido em deslize, pobremente vestido, o seu olhar penetrante encontrou o meu.

Experimentei a mesma sensação de todos os dias.

Na realidade que nasce convicções pode sentir no nosso astral, quem se não abstrai que de facto vive no Universo palpável que o rodeia, no Mundo que constantemente gira?

E então para ser meu como tantas vezes, e responder-lhe com aquela frase classicamente adoptada, que me fêra quando a pronunciei, que me magoa, que me dói, e tantas vezes me faz transparecer os meus olhos, duas lágrimas de repulsa pelo meu gesto, pela pessoa que encarno...

Tem paciência...
Condições diferentes de momento que talvez a própria temperatura possa justificar, levaram-me a contornar um diálogo.

se diálogo se pode chamar a tão simples reperto a uma «mão estradada», que pede protecção, amparo, carinho.

Era uma criança...
—Tenho fome—foi o que me disse. Meu, mais uma vez meu, sorri e repliquei:

—Quem te ensinou essa frase?

—O sr. não acredita? Pois dá-me se quere ver como vou logo comprar um quarto de pão para comer.

Acreditei nas suas palavras.

—Está bem. Tome lá das tostões, mas com uma condição: Vem aqui mostrar-me o pão.

O miúdo partiu em louca correria. Passaram dez minutos.

E já lhe tinha perdido, quando senti sobre a minha mesa o tilotar de duas moedas, se mecora que lhe havia dado.

—A taberna já não tem pão para vender—foram as suas palavras.

O garoto voltava...

Dois lágrimas deslizaram-me pelas faces...

E quando o miúdo partiu novamente, mais satisfeito e contente, sem medir naturalmente o alcance da grande lição que me acabara de dar, sem saber sequer com a grandeza do seu gesto, eu fiquei a meditar, a interrogar-me:

São assim as Crianças...

Porque não serão assim os Homens?



RETRATO

Eu não tinha este rosto de hoje, assim calmo, assim triste, assim magro, nem estes olhos tão vazios, nem o lábio amargo.

Eu não tinha estas mãos sem força, assim quíetelas e frias e mortas; eu não tinha este coração que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança, tão simples, tão certa, tão fácil. Em que espelho ficou perdida a minha face?

Em que mar se encontra afogada fôta a minha figura anilha, —lão fundo, lão ermo, lão longe— que não se atinge?

CECÍLIA MEIRELLES

SOMBRA VITORIOSA

Quem és tu que avanças para mim de baioneta calada? A máscara do teu ódio não fará fremer a alma de quem não pense fugir aos encontros da estrada! Vens golpear o meu corpo, vazar meu sangue vermelho? É o mesmo que ferir a imagem num espelho! Limpas o ferro... Bem cêdo vês pela frente surgir mais corpos para ferir com a mesma ânsia do medo... Não avances!... Eu sou a sombra! De que serve golpear-la? O mundo sente a maior sempre que tenia apagá-la... Até que um dia lerás o braço cansado de fazer tanta agonia. Terás o ferro embolado: já não és mais sentinela...

Porque não malaste a sombra, ficaste perdido nela!...

FERNANDO MOURA

MENINA

Menina sem pómas —ausência da Carne torturada pelos impulsos da Carne—

menina sem pómas, eu quero, mudo, exiliado, contemplar os teus pedaços de Céu!

Eu quero ver, através deles, fôta a candura infantil com que me prendes a ti;

Eu quero ver como a tua alma sorri!

CARLOS ALBERTO

APÊNDICE

PUBLICAÇÕES DE E SOBRE CECÍLIA MEIRELES
EM PERIÓDICOS PORTUGUESES

REVISTA OU SEMANÁRIO	EDIÇÃO	TIPO DE TEXTO
<i>Presença</i> (1927-1940)	Junho de 1935 (nº 45)	Poemas de Cecília Meireles
	Novembro de 1938 (nº 53-54)	Poemas de Cecília Meireles e nota introdutória de José Régio
<i>Revista de Portugal</i> (1937-1940)	Abril de 1938 (nº 3)	Poemas de Cecília Meireles
	Julho de 1939 (nº 8)	Poemas de Cecília Meireles
	Novembro de 1940 (nº 10)	Texto de Carlos de Queiroz acerca de <i>Viagem</i>
<i>Ocidente</i> (1938-1999)	Maio de 1938 (nº 1)	Poemas de Cecília Meireles
	Novembro de 1938 a janeiro de 1940	Texto em prosa de Cecília Meireles: capítulos da novela <i>Olhinhos de gato</i>
	Março de 1940 (nº 10)	Parecer de Cassiano Ricardo sobre a obra <i>Viagem</i> (para a premiação da Academia Brasileira de Letras)
	Abril de 1940 (nº 11)	Texto de José Osório de Oliveira sobre <i>Viagem</i> .
	Setembro de 1947 (vol. XXXIII)	Texto de Rui Carvalho Galvão acerca da açorianidade ceciliana.
	Maio de 1959 (nº 253)	Texto em prosa de Cecília Meireles acerca de Diogo de Macedo
	Junho de 1959 (nº 254)	Texto de Natércia Freire sobre <i>Amor em Leonoreta</i>
	Janeiro de 1965 (nº 321)	Texto de José Blanc de Portugal em homenagem à morte de Cecília Meireles
	Fevereiro de 1965 (nº 322)	Poemas de Cecília Meireles
<i>Atlântico</i> (1942-1950)	1942 (nº 1)	Poemas de Cecília Meireles
	1943 (nº 3)	Nota de José Osório de Oliveira sobre Cecília
	1947 (nº 3 – 2ª. série)	Texto de Carlos de Queiroz sobre <i>Mar Absoluto</i>
	1948 (nº 6)	Poema e texto em prosa de Cecília Meireles: “Evocação lírica de Lisboa”
	1949 (nº 1 – 3ª. série)	Poemas de José Bruges para Cecília Meireles
		Texto de José Osório de Oliveira (“Apologia de Cecília Meireles”)
	1950 (nº 3)	Texto de Natércia Freire (“Poetisas do Brasil”)
<i>Távola Redonda</i> (1950-1954)	Fevereiro de 1952 (fascículo 12)	Poemas de Cecília Meireles
		Texto de David Mourão-Ferreira acerca da poesia de Cecília Meireles.

<i>Lusíada</i> (1952-1960)	Novembro de 1952 (nº 2)	Poema de Cecília Meireles
	Outubro de 1955 (nº 7)	Poema de Cecília Meireles
<i>Aventura</i> (1942-1943)	Agosto de 1942 (nº 2)	Poema de Cecília Meireles
<i>O Diabo</i> (1934-1940)	Maio de 1939 (nº 251)	Poema de Cecília Meireles
	Julho de 1939 (nº 253)	Poema de Cecília Meireles
<i>Fradique</i> (1934-1935)	28 de novembro de 1935 (nº 95)	Poemas de Cecília Meireles